

INK-PHOTO, SPRAGUE & Co LONDON.

UN JOYEUX CONTE

LA PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR

COMMENT LE PHOTOGRAPHE DEVIENT UN ARTISTE

PAR
H. P. ROBINSON
TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR
HECTOR COLARD
Membre de l'Association belge de Photographie

PREMIÈRE PARTIE

DES PLAQUES A LA GÉLATINE. — NOS OUTILS. — DE LA COMPOSITION. — DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE.
A LA CAMPAGNE. — CE QU'IL FAUT PHOTOGRAPHIER.
DES MODÈLES. — DE LA GENÈSE D'UN TABLEAU. — DE L'ORIGINE DES IDÉES.

PARIS
GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE
DU BUREAU DES LONGITUDES, DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE
Quai des Grands Augustins, 55
—
1886

Photographie
artistique
H. P. Robinson

[illegible]

TABLE DES MATIERES.

ILLUSTRATIONS.

PRÉFACE DE L'AUTEUR.

On a dit de Gibbon, l'historien, qu'il ne faisait pas toujours une distinction suffisante entre sa propre personnalité et celle de l'Empire Romain. J'ai bien peur que les chapitres qui composent ce livre ne prêtent à une pareille objection. Je crains que l'on n'y trouve beaucoup plus de choses qui ont trait à ma personnalité et à mes productions qu'un écrivain modeste ne devrait le faire : mais c'est une chose difficile à éviter. La nature de l'enseignement et des leçons à inculquer semble demander que j'expose les résultats de mon expérience personnelle et fait peut-être penser que les tableaux, qui sont le produit de cette expérience, sont les meilleurs exemples à donner.

Il est évident que les tableaux qui ont été obtenus actuellement au moyen de la photographie montreront, mieux que toute autre méthode, les particularités et les limites de notre art.

La photographie ne doit pas être seulement une reproduction littérale du fait prosaïque; elle doit être un des moyens de réaliser ce qui dépend de l'imagination, c'est à dire l'art réel, l'art vivant : telle a été la seule aspiration de ma vie.

Dans ce but, j'ai essayé, dans les chapitres qui vont suivre, d'amener les photographes à penser par eux-mêmes comme des artistes, et à apprendre à exprimer leurs pensées artistiques selon la grammaire de l'art.

Ce n'est pas la faute de l'art photographique même s'il n'a pas produit plus d'œuvres originales, qui montrent la plupart des qualités que l'on retrouve dans les autres arts. Les matériaux, employés par les photographes, diffèrent seulement de ceux qu'utilisent le peintre et le sculpteur.

Sauf une ou deux exceptions, les illustrations doivent leur existence à la photographie. Sans l'aide des procédés qui permettent de remplacer rapidement et à bon marché la gravure par des bois faits d'après des croquis à la plume, un livre de cette espèce ne pourrait pas être illustré. Ces illustrations n'ont pas la moindre prétention d'être des exemples raffinés : elles atteindront leur but si elles aident à faire mieux comprendre ce que j'ai écrit.

Les illustrations hors texte ont été faites par l'*Ink photo Process*, de Sprague, procédé par lequel des photographies de la nature ou des dessins sont transformés en lithographies.

J'ai le plus grand plaisir à reconnaître la dette de reconnaissance que j'ai contractée vis à vis de Mr Henry Blackburn, qui, dans ses catalogues d'Expositions si connus et si hautement estimés, a été l'un des premiers à se servir largement des procédés photolithographiques. M. Blackburn m'a permis d'employer quelques uns des bois de son catalogue admirablement illustré de la *National Gallery* : ce livre devrait se trouver dans les mains de chaque photographe qui désire se perfectionner dans l'étude de l'art.

H. P. Robinson,
Auteur de l'*Effet Artistique en Photographie.*

LA

PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE I.

Des plaques à la Gélatine et de leur emploi.

Il est presque inutile de dire au lecteur que ce livre n'est pas un traité de chimie. Cependant il arrive souvent que les livres qui doivent traiter de l'art considèrent les tableaux photographiques comme le simple résultat de poids et de mesures, de molécules et d'atomes, d'achromatisme et d'astigmation : il paraît donc nécessaire d'établir que l'art commence où cessent l'optique et la chimie. Il n'y aura, par conséquent, dans ce livre pas un mot technique, excepté dans le cas où cela serait nécessaire pour démontrer l'effet pictural.

Les chambres noires et les procédés ne sont que les moyens matériels ou mécaniques de l'art, comme le sont, pour la peinture, les pinceaux, les couleurs, le papier, les panneaux ou la toile : c'est à ce point de vue que j'en parlerai. Mais quant à traiter de la fabrication de ces matières, cela serait tout à fait s'écarter du but de mon livre.

Pourquoi depuis l'invention des plaques sèches, le photo-

graphe devrait-il perdre son temps à préparer les produits qu'il emploie? Cela n'en fait pas un artiste. De même, un peintre ne gagnera pas en célébrité, parce qu'il broie lui même ses couleurs. Je crois même que si le peintre ou le photographe faisaient eux mêmes leurs couleurs et leurs pinceaux ou leurs plaques et leurs objectifs, leur travail en souffrirait. Il n'est pas probable qu'ils arrivent à surpasser ou même à égaler l'expérience du fabricant.

Les peintres et les photographes n'ont pas toujours pu se procurer les matériaux nécessaires à leurs travaux et ils en étaient réduits à les préparer eux-mêmes. Dans le cas du peintre, il y a longtemps que cette difficulté n'existe plus; quant au photographe, on peut dire que cet inconvénient a cessé depuis que toutes les autres méthodes de faire un négatif ont été remplacées par le procédé à la gélatine.

Certaines personnes éprouvent, paraît-il, le plus grand plaisir à préparer leur diner, comme il y a des photographes qui aiment à faire eux-mêmes leurs plaques sèches. Mais presque toujours, en cuisinant, on perd son appétit et on gâte son diner; de même la préparation des plaques fait dépenser une partie de l'énergie que l'on aurait pu appliquer beaucoup mieux à la production du négatif.

Il est bon que l'on connaisse la préparation des produits que l'on emploie, que l'on en acquière une certaine habitude; mais pour autant que cela concerne les plaques, une connaissance théorique suffit.

Naturellement, il faut savoir comment on emploie les produits, comment on développe un négatif ou comment on imprime une épreuve, mais il n'est pas nécessaire de préparer ses plaques ou d'albuminer son papier.

C'est ici que reparaît l'analogie avec le peintre. Il est tout naturel que les artistes, photographes ou peintres, aient quelque connaissance de l'histoire de leur art et des outils qu'ils emploient. Mais, dans le travail pratique, le photographe n'a pas plus besoin de faire ses plaques ou son révélateur que de fabriquer ses objectifs ou sa chambre noire.

Mon avis est donc qu'il faut acheter tout préparés les matériaux nécessaires à la besogne mécanique, se procurer le plus de choses possibles faites par ceux dont c'est le métier, afin de concentrer toute son attention sur l'étude de l'emploi de ces produits. Mais que l'on fasse ou que l'on achète les plaques, je suppose que le lecteur sait comment on obtient un négatif.

En Angleterre, il a été de mode, parmi les écrivains photographiques, d'appliquer le terme « *a new power*, » une nouvelle force, à presque toutes les inventions ou découvertes ayant trait à la photographie. Ce titre assez pompeux a été souvent mérité mais, bien plus souvent encore, donné sans aucune raison. On ne peut nier que, en ne considérant qu'un seul avantage, la rapidité de la pose, permise par les plaques à la gélatine, donne aux photographes une nouvelle force très réelle et bien distincte. Cette découverte leur permet, d'une part, de produire des effets tout-à-fait nouveaux, et, d'autre part, leur donne les moyens de reproduire les effets connus avec beaucoup plus de facilité et de sûreté.

Le procédé étant de beaucoup plus rapide que tous ceux pratiqués jusqu'ici, il convient admirablement pour tous les sujets qui demandent ou qui admettent une pose très courte, ceux qui, par exemple, ne demandent qu'une pose d'une fraction de seconde, qui s'appelle généralement, mais peu correctement, pose instantanée.

Naturellement ce seul avantage met à notre portée un grand nombre de sujets que, jusqu'à présent, on n'avait pu que timidement essayer de reproduire. Cependant le procédé a aussi ses désavantages.

Les épreuves instantanées sont devenues d'une exécution si facile que toutes les expositions en sont remplies. Ces photographies peuvent être utiles aux peintres, parce qu'elles représentent des coins réels de la nature, des vues d'une réalité mécanique, tout au moins; mais cela n'est pas de l'art. Cependant si l'on en voit une grande quantité, on y trouve de temps en temps une perle. Faisons une expérience sur

des instantanées, des marines par exemple. Mettons à part, au fur et à mesure qu'elles se présentent, les épreuves qui nous frappent. Après avoir vu toute la collection, revenons aux épreuves choisies. Bien que toutes les vues marines aient semblé être faites par un seul photographe, on pourrait croire que le hasard seul a présidé au choix des épreuves. Au contraire, on s'aperçoit que l'on a choisi toutes les œuvres de un, deux ou trois artistes célèbres, quoiqu'elles aient été placées pêle mêle avec toutes les autres.

Ceci prouvera, je pense, à toute évidence que, même dans des sujets qui sembleraient ne pas permettre le moindre contrôle de la part du photographe, celui-ci peut pour ainsi dire obliger les circonstances à se plier à ce qu'il désire, et montrer sa connaissance de l'art, même dans une reproduction instantanée d'un effet passager de la nature.

Je rappellerai à mes lecteurs les magnifiques marines de M. Mayland ; peut être même s'en trouvera-t-il parmi ceux qui me lisent qui possèdent ces œuvres d'art. Ce n'est pas le hasard, mais c'est la persévérance, l'attente pendant bien des mois qui permettent d'arriver à ces résultats : c'est en étant difficile sur le choix de ce qui peut constituer un sujet, en n'acceptant que ces arrangements de mer et de ciels qui se prêtent d'eux-mêmes à un effet artistique, en se conformant aux lois de la composition et du clair obscur.

Ce n'est que par une connaissance parfaite de ces lois et une pratique constante, que le photographe pourra faire une application immédiate et, pour ainsi dire, foudroyante de ces lois, ce qui est la première condition d'une photographie instantanée.

Dans la reproduction des scènes qui contiennent des groupes de figures comme, par exemple, les vues si intéressantes prises du haut d'un omnibus de Londres par M. Cobb, toujours les meilleurs artistes obtiendront les meilleures épreuves.

Un photographe, ignorant des principes de l'art, abordera le premier sujet venu et se fiera au hasard, tandis que celui

qui connaît les règles de la composition, attendra jusqu'à ce que ses personnages aient pris d'eux-mêmes l'arrangement le plus harmonieux et il saura quel est le moment le plus propice pour faire partir la détente de son obturateur.

Peu de temps après que les nouvelles plaques fussent devenues d'un usage courant, on discuta longuement la question de savoir si le nouveau système remplacerait jamais complétement le procédé au collodion humide. On pensait que, pour le paysage, les négatifs n'auraient pas le brillant et le modelé, combinés avec la netteté, qui caractérisaient si bien l'ancien procédé. Et pendant quelque temps, le doute fut permis. Mais depuis lors, le procédé a démontré victorieusement, dans des milliers de paysages photographiques, que non seulement il est susceptible de donner tous les effets du procédé au collodion, mais qu'en le maniant habilement, on peut arriver à des résultats pleins de charmes nouveaux.

On trouve davantage ce que les artistes appellent la *qualité* dans un bon négatif à la gélatine que dans un négatif au collodion humide; et puis le photographe, n'ayant plus à lutter contre les nombreux insuccès inhérents au procédé humide, peut consacrer plus de temps et plus d'attention au côté esthétique de son art; c'est également par un travail plus aisé que l'on prolonge sa vie.

Le nouveau système offre certainement des difficultés, mais on est parvenu à supprimer bien des défauts, tels que les petits points noirs, les stries, les malpropretés et leurs effets, le voile, le séchage irrégulier de la couche, les taches provenant de doigts ou de linges sales, et bien d'autres encore.

Outre tous ces avantages, le photographe a maintenant le moyen de transformer ses paysages photographiques en véritables tableaux, en les animant par des figures. Cela était possible également, avec l'ancien procédé, mais par suite de la longueur de la pose, les figures étaient sujettes à bouger et les mécomptes étaient nombreux. Il y avait peu de chances d'obtenir cet effet instantané dans les figures que l'on voit maintenant si souvent dans les paysages, et

c'était presque sans espoir de succès que l'on essayait d'introduire dans le paysage un animal, une vache, un cheval, un âne, etc.

Nous avons donc une série de nouveaux sujets à notre disposition. Les mille petits incidents de la vie rustique nous offrent une grande variété de sujets qui conviennent maintenant à notre art et que, auparavant il eût été téméraire d'essayer de reproduire. Il est vrai que l'on a fait depuis longtemps des portraits d'animaux, mais presque toujours c'étaient des portraits d'individualités animales spécialement amenées devant le photographe dans le but d'en obtenir une image : par exemple, un taureau couronné à un concours, le cheval vainqueur d'une course ou bien le chien favori des maîtres. Maintenant nous pouvons aller trouver les animaux dans le milieu où ils se tiennent, et reproduire leurs attitudes habituelles, comme par exemple : le bétail dans la cour de la ferme ou bien dans le ruisseau où il se baigne, les chevaux à la charrue, les porcs cherchant leur nourriture, les daims dans un parc, et, — ce qui n'a pas été fait encore avec succès, mais ce qui le sera — des pigeons en plein vol ou bien descendant vers la terre au moment où on les nourrit.

Il est aisé maintenant de saisir ce que l'on peut appeler les beautés accidentelles de la nature. Auparavant, il fallait monter sa tente, préparer sa plaque et, pendant ce temps là, le nuage, qui ombrait partiellement le paysage et donnait l'ampleur de lumière et d'ombre, avait disparu. Quant aux figures qui donnaient la vie au paysage, elles avaient changé de place : ainsi le charretier, ne pouvant attendre, était parti avec sa pittoresque charrette et son attelage de chevaux vigoureux.

Mais il y a peut-être un cas dans lequel la photographie aux plaques sèches a un avantage encore plus grand : c'est lorsqu'il s'agit de photographier des intérieurs. Il y a bien des endroits où le procédé humide est impraticable, à cause des réductions d'argent qui se produisent sur la plaque. La chambre noire peut reproduire maintenant les musées, les

galeries de tableaux, les intérieurs meublés avec profusion, les yachts, etc., alors que sous le rapport des résultats, il n'y a jamais eu rien de comparable à ceux des glaces sèches.

Chaque photographe de profession sait, par expérience, combien de clients il a perdu, parce qu'avec l'ancien procédé, il ne pouvait pas opérer assez rapidement, même par les beaux jours. Les jeunes enfants, les gens nerveux et ceux qui sont affligés de certaines maladies, telles que le tremblement sénile, voilà autant de clients que l'on perdait, faute de pouvoir poser le temps nécessaire.

Le nouveau procédé a permis de réduire considérablement, sinon de supprimer ces impossibilités. Il y a des sujets qui anciennement désespéraient le photographe et qu'il entrevoit maintenant avec plaisir, parce qu'il sait qu'il lui est facile de faire ce qui n'était que simplement possible auparavant et que peut-être il n'aurait pas songé à entreprendre.

Maintenant tout ce qui est nécessaire, c'est de connaître ce qui constitue un tableau et de posséder cette qualité, plus rare qu'on ne le pense, de se déterminer à faire un choix.

Il faut que le photographe acquière cette faculté de faire un choix et de savoir qu'il l'a fait correctement : c'est là un des objets en vue desquels ce livre a été écrit.

Je ne veux pas le moins du monde me mêler de ce qui regarde les professeurs de photographie ; mais il est un point qui a trait aux plaques sèches et que je ne puis m'empêcher de toucher. Voici ce que je pense : ne faites pas d'expériences à la campagne, vous aurez assez d'occupation pour arranger votre tableau.

Quelques photographes auront, dans chaque châssis, une espèce différente de plaques, de degrés variables de sensibilité. Ceci, si l'on veut, c'est de l'expérience scientifique, ce n'est pas faire du paysage. Essayez chez vous de trouver le genre de plaques que vous pensez devoir vous convenir, et tenez vous en à votre choix. Il est plus facile d'obtenir de bons paysages avec des plaques de qualité inférieure, *si on les connait*, qu'au

moyen de plaques de toute première qualité dont on n'a pas d'expérience.

Je n'irais pas jusqu'à dire, n'essayez pas de trouver une meilleure espèce de plaques que celle dont vous vous servez : cela équivaudrait à supprimer tout progrès. Mais ne changez pas par amour du changement.

CHAPITRE II.

Nos Outils.

L'invention des plaques sèches a révolutionné la photographie en plus d'un point. La rapidité, due à la sensibilité de ces plaques, a rendu presque inutile l'emploi des objectifs extra rapides, — ces glorieux triomphes de l'art de l'opticien. Et dans un temps qui n'est peut-être pas bien éloigné, on regardera comme des curiosités, ou bien on les brûlera comme rebuts, ces prodigieux efforts dus au génie du fabricant d'appareils. On verra que la chambre noire de l'avenir sera faite plus spécialement au point de vue de la légèreté et de la facilité à s'adapter à toutes les circonstances.

Il fut un temps où il était impossible pour un photographe d'obtenir une chambre noire faite à sa guise, à moins que d'avoir recours à un vulgaire menuisier. Le fabricant d'appareils était une sorte de despote qui, n'ayant de sa vie jamais employé une chambre, prétendait mieux connaître que le photographe lui-même ce qu'il lui fallait : il ne restait à l'infortuné opérateur qu'à se soumettre.

Il y a quelques années, un célèbre explorateur africain me demanda d'examiner un équipement photographique qui lui avait été fourni par ordre du gouvernement. A mon sens, il lui fallait trente livres de bagages, comprenant les appareils et les produits nécessaires, le tout emballé soigneusement dans une petite caisse; même pour être généreux, je lui donnais

environ dix livres en plus pour les verres. Dépense totale : mille à douze cents francs.

Il n'était pas nécessaire d'obtenir des clichés de grand format et, avec un bagage tel que je viens de le décrire sommairement, tout photographe intelligent, secondé par les circonstances, eût été à même de donner une assez bonne idée de l'Afrique.

Mais en réalité, on avait fourni un bagage photographique qui pesait près d'une tonne et qui avait couté plusieurs milliers de francs. Parmi toutes les nombreuses absurdités que je remarquai, je puis citer celle-ci. La collection de produits contenait trois livres d'ammoniaque. Or, en ce temps là, on n'employait cet alcali que pour neutraliser le bain de nitrate et il n'en fallait que quelques gouttes. Mais d'autre part, il n'y avait qu'une livre d'hyposulfite pour une rame de papier albuminé.

Je dis au frère de l'explorateur, qui devait être le photographe de l'expédition : « Je pense que vous feriez mieux de laisser tout cela chez vous : cela vous épargnerait la peine de l'abandonner dans le premier fourré ou le premier marais que vous rencontrerez. »

L'expédition partit un jour ou deux après; il n'y avait donc plus le temps nécessaire pour faire un changement quelconque.

Comme moralité, je puis dire que l'on ne reçut jamais une photographie et qu'il ne revint absolument rien de tout cet attirail d'appareils en acajou, garnis de cuivre pour les climats chauds, de tout ce laboratoire qui contenait tous les produits chimiques, solides ou liquides, que l'imagination scientifique la plus déréglée pouvait supposer être probablement utiles à l'art.

Les appareils, avant toutes choses, doivent être légers et faciles à manier; et en même temps, on ne peut pas leur reprocher d'être bon marché. Mais je n'insiste pas sur ce point, parce que les objets peu coûteux sont rarement bon marché.

Il est peut être plus économique de se procurer tout d'abord des outils excellents que de commencer avec des instruments

bon marché. Il y a, dans le commerce, ce que l'on appelle des « appareils complets »; c'est peut être utile, en ce sens que cela engage les amateurs à commencer la photographie, mais bientôt on les rejette pour se procurer quelque chose de meilleur. Il semble si prudent et si peu coûteux de se procurer un appareil complet pour une cinquantaine de francs, et tous les photographes savent combien il est difficile de renoncer à la photographie, ou même de s'arrêter en chemin, une fois que l'on a commencé à pratiquer cet art.

C'est même un fait assez curieux à constater dans notre siècle que la fascination qu'exerce la photographie sur ses adeptes; c'est la seule chose qui n'ait pas passé de mode depuis une quarantaine d'années.

L'appareil d'explorateur que j'ai décrit était destiné au travail en plein air. Quant aux arrangements pour l'atelier, ils étaient encore bien plus compliqués et plus massifs.

Comme exemple, rendons visite à un de mes amis, un amateur de photographie, un enthousiaste dont l'atelier regorge de tous les luxes en fait d'appareils que la fortune peut donner.

Je veux faire un portrait carte. Je mets au foyer la première moitié de la plaque pour une figure en pied. Ici, dès le début, je rencontre une difficulté : l'esprit inventif de mon ami m'a tendu un piége dans lequel je tombe immédiatement. L'objectif est muni d'un cône, qui doit empêcher les rayons de lumière inutiles de pénétrer dans la chambre noire et de voiler la plaque (difficulté, que je n'ai jamais rencontrée chez moi dans n'importe quelles circonstances). A l'intérieur de cet écran conique est un obturateur, qui se manœuvre de l'extérieur au moyen d'un bouton en cuivre (ce bouton étant rond, le seul moyen de s'assurer si l'obturateur est ouvert ou fermé, c'est de regarder dans l'objectif); l'obturateur est muni d'une charnière à sa partie supérieure, et, lorsqu'il est ouvert, il est retenu par un ressort; pour fixer le ressort, il faut donner une secousse à l'obturateur pendant la pose, ce qui fait vibrer la chambre. Pendant que je suis en train de mettre au point, l'obturateur se ferme.

On remet les choses en état avec le plus grand soin et on introduit le châssis. Le modèle est la seule personne dans l'atelier qui ait l'occasion de regarder dans l'objectif, à moins que la mémoire de l'opérateur ne soit bien fidèle; au moment où l'on va poser, juste à temps heureusement, le modèle découvre que l'obturateur est ouvert, car, ainsi que je l'ai dit, avec ces cônes, l'opérateur ne peut dire si l'objectif est ouvert qu'en regardant dans l'objectif; le bouton étant rond ne peut lui donner aucune indication.

Avant que la pose ne soit complète, le ressort se détend et l'obturateur tombe. Si l'on se sert de ces cônes, l'obturateur doit être muni d'une charnière à sa partie inférieure de manière que, ouvert, il puisse tomber; il n'y aurait pas le danger de fatalement terminer trop vite la pose; et si l'obturateur, lorsqu'il est fermé, s'inclinait vers l'objectif, il n'y aurait pas de nécessité d'avoir un ressort et, par conséquent, pas de danger de vibrations.

Après le portrait carte, il s'agissait de prendre une tête grandeur nature sur une plaque 40 × 50. Il fallait deux hommes vigoureux pour hisser la grande chambre sur un pied à roulettes. Cette chambre et son pied sont les chefs-d'œuvre du fabricant. L'arrière était susceptible de tant de mouvements des plus ingénieux que vraiment je n'en connaissais pas l'usage, et j'avais même fini par renoncer à en découvrir tous les artifices. Les côtés sont faits à panneaux ; le devant est un enchevêtrement de bois et de cuivre; le pied est en chêne lourd, il se lève et se descend, s'incline en avant et en arrière, tourne vers la droite ou vers la gauche.

Le modèle est en place et nous essayons de le mettre au point, mais ici surgit une difficulté. Cette chambre faite, par un des premiers constructeurs du monde, spécialement pour prendre des têtes grandeur nature, cette chambre, avec toute sa complication de mouvements, ne contient aucun des mouvements répondant aux usages qu'on en attendait. Le foyer s'obtient par une vis au moyen de laquelle le devant de la chambre, supportant l'objectif, est poussé en avant ou en

arrière ; ce n'est pas une mauvaise forme pour les petites chambres, mais pour quiconque a essayé de mettre au point un objet en grandeur naturelle avec un dispositif de cette espèce, il est bien connu que la mise au point est impossible. On produit une image de la grandeur de l'original en mettant l'objectif à égale distance de l'objet et de la glace dépolie; lorsque l'objectif se meut entre l'objet et la plaque, il n'y a pas de foyer à obtenir. En cette occurrence, le seul moyen d'obtenir le point, c'est de déplacer la chambre ou le modèle, deux opérations également ennuyeuses, surtout si la chambre est trop lourde à manier et si le modèle est si bien posé que tout changement compromettrait le succès du résultat.

A la fin, nous obtenons une image à peu près satisfaisante, qui n'a pas la dimension demandée, mais nous sommes trop fatigués pour essayer davantage. La plaque est mise dans le châssis qui, étant fort lourd, se place difficilement dans la chambre, et alors.... il y a quelque chose qui cède, car le devant de la chambre descend de quelques centimètres. On découvre que l'un des blocs de bois, qui avait été placé pour supprimer toute vibration, est tombé. Car c'est une particularité de ces pieds massifs, faits théoriquement pour être très rigides, qu'ils vibrent bien plus que les pieds plus communs et plus simples, et cela à cause de leurs nombreuses complications. A la fin, la pose s'est faite. Le développement devient difficile, parce que cette lutte acharnée avec la chambre m'a épuisé et fait trembler ma main. Le modèle également est très fatigué et semble hébété. Et comme conclusion, on détruit le négatif et personne de nous n'a le courage d'en recommencer un autre : c'est ainsi que les appareils les plus beaux peuvent réduire à néant les meilleures intentions.

Ceci est la relation fidèle d'une scène dout j'ai été témoin il y a quelques années. L'appareil moisit maintenant dans un hangar quelconque.

J'ai montré ce qu'un appareil ne doit pas être; voyons maintenant ce qu'il devrait être.

Je suis heureux de constater que de grandes améliorations

ont été introduites dans les plans des chambres et autres appareils, pendant ces dernières années. A la fin, les fabricants ont écouté ceux qui doivent se servir des outils et il est possible maintenant, sans trop de peine, de se procurer des chambres et autres accessoires qui sont faciles à transporter et agréables à employer.

Si un photographe doit faire l'œuvre la meilleure et la plus artistique dont il est capable, il faut qu'il garde tous ses moyens, qu'il soit à même de consacrer toute son attention à son sujet et qu'il puisse considérer, avec toute sa sérénitude d'esprit, la meilleure méthode pour arriver à son but. Il faut qu'il joue pour ainsi dire de ses outils et de son matériel; ceci, tout au moins, constitue ce que je considère comme nécessaire dans ma pratique personnelle.

Je fais quelquefois de grandes épreuves; mais je ne possède pas de chambre, même pour le format de 30 × 40, que je ne puisse transporter facilement ou bien qui renferme des pièces susceptibles d'être égarées ou oubliées à l'atelier.

Prenons le cas d'une chambre noire de campagne, par exemple, puisque ce livre est consacré principalement au travail en plein air. La chambre doit être légère, de manière à pouvoir être facilement transportée d'un endroit à un autre sans qu'il en résulte une fatigue tout à fait inutile pour l'opérateur. Je préfère la forme à queue ployante. Il ne doit pas y avoir de pièces détachées; les verrous valent mieux que les vis, s'il est possible de les employer. Le verre dépoli doit être à charnières; l'arrière ne doit basculer que *dans un sens*, c'est à dire pour permettre à l'avant plan d'être bien au foyer. J'aime que cette bascule ait un jeu plus grand que celui donné d'ordinaire, c'est à dire environ 4 centimètres pour une chambre 21 × 27; c'est surtout utile pour les marines.

L'autre bascule s'emploie généralement pour rectifier les lignes verticales des monuments lorsque l'objectif doit être penché en avant ou en arrière. Les fabricants d'appareils insistent toujours sur l'addition de cette bascule, que l'on en ait besoin ou non, mais elle est si rarement nécessaire, qu'elle

devient pratiquement sans emploi dans la plupart des chambres ordinaires et ne fait qu'ajouter du poids. Je ne puis pas me rappeler une seule occasion dans laquelle j'ai eu besoin de ce mouvement; cependant j'ai eu à le transporter avec moi pendant plus de vingt-cinq ans!

Il y a une nouvelle forme pour l'arrière de la chambre, qui a été récemment inventée et qui est très-compacte; cela marche facilement, mais la description en serait trop longue.

Les châssis doivent être faits tout d'une pièce, de cette forme dans laquelle le volet se tire complètement. Je considère comme très précieuse cette invention que nous devons, je crois, à l'Amérique; les châssis sont meilleurs et moins chers que ceux de l'ancienne forme qui s'ouvraient comme un livre. Il n'est pas nécessaire que le châssis soit coulissé sur toute sa longueur, souvent on risque de le voir s'arrêter dans la rainure; un simple arrêt suffit pour maintenir à sa place le plus grand châssis.

Le devant de la chambre doit être construit de telle façon que l'objectif puisse être levé lorsqu'il est nécessaire de supprimer une partie de l'avant plan. La partie sur laquelle est fixée l'objectif ne doit pas glisser dans une rainure; il vaut mieux qu'elle soit maintenue au moyen d'un ressort. On peut également avoir à sa disposition, à la place de cette pièce, un cône pour allonger le foyer. Ce cône doit pouvoir se retourner et se fixer à l'intérieur de la chambre, en s'adaptant au même endroit : ceci au point de vue de la facilité en voyage.

La chambre doit être facile à monter et être prête à l'usage le plus rapidement possible. La photographie n'est plus un travail de loisir comme dans le temps du collodion humide. Les sujets se présentent continuellement dans une promenade à la campagne et il ne faut pas perdre de temps si on veut les reproduire.

Les chambres sont faites maintenant de telle manière qu'il suffit de toucher un ressort ou un verrou, pour que la queue se renverse; un autre verrou fixe la planchette latérale, et l'appareil est prêt à être monté sur le pied en quelques secondes.

Il faut avoir assez de tirage pour que l'on puisse se servir d'objectifs à long ou à court foyer.

Les chambres de petit format se manœuvrent mieux avec une crémaillère, les grands formats avec une vis sans fin.

Le pied doit être à trois branches, de la construction la plus légère possible pourvu qu'elle soit compatible avec la rigidité.

Enfin, la chambre doit être tellement à l'épreuve de la lumière, qu'on puisse l'employer au soleil sans la recouvrir d'un drap.

Les châssis dont j'ai parlé sont tout à fait surs, et les autres parties de l'appareil ne doivent pas demander à être protégées par un drap. Il arrive que votre sujet a disparu pendant que vous avez perdu votre temps à lier un voile pour empêcher la lumière qui ne devrait jamais pouvoir pénétrer.

Une chambre parfaite ne peut pas être soupçonnée de laisser passer de la lumière.

Dans les grands formats de cette nouvelle forme de châssis, il y a quelque danger que la lumière pénètre si le châssis n'est pas retiré ou retourné très également ; si une partie du châssis est retirée pendant que l'autre partie reste ouverte, le ressort, qui exclut la lumière quand le volet est retiré, lui permet de pénétrer. Dans ce cas, une espèce de manche en velours noir suffit pour se protéger de cet accident; il faut qu'elle se fixe facilement sur le châssis et qu'elle s'en détache au moyen d'un cordon élastique. Pendant l'emploi, on la fixe sur l'extrémité du châssis et on retire le volet à l'intérieur de cette manche. On peut l'enlever alors, puisque c'est seulement pendant qu'on retire ou qu'on replace le volet que la lumière peut pénétrer.

Il est toujours des plus difficiles de dire quelle espèce d'objectif convient pour les différents usages. Comme je ne suppose pas que la plupart de mes lecteurs tiennent à se fournir d'une collection complète d'objectifs, je pense qu'il suffira de dire que la meilleure forme pour l'emploi général, c'est le rectilinéaire rapide appelé aussi symétrique rapide ou aplanat. Il serait utile également d'avoir un objectif grand angle. Je prends

généralement deux ou trois espèces différentes d'objectifs, mais, dans la pratique, c'est l'aplanat qui fait la plus grande partie de la besogne.

Il est nécessaire de se prémunir contre l'entrée de la lumière par la fente du diaphragme dans l'objectif. Le peu de lumière qui passe à travers cette ouverture, n'avait aucune action sur une plaque au collodion, mais cela suffit à voiler une plaque à la gélatine, surtout si la chambre reste quelque temps à la lumière pendant que le volet est ouvert. On peut parer à cet inconvénient en garnissant l'objectif d'une rondelle de caoutchouc qui, non seulement, empêche la lumière de passer mais encore empêche le diaphragme de glisser ou de tomber.

Il est un instrument qui n'a pas encore été inventé, mais qui serait d'une grande utilité. Je veux parler d'un appui pour le corps et la tête qui s'emballerait avec le trépied. Le grand mérite devrait en être la légèreté, sans sacrifier pour cela la rigidité. D'après mon expérience en fait d'appui-tête, (dont la principale qualité semble avoir été le poids, jusqu'à présent), il paraît presque absurde de penser à une forme transportable de cet instrument dont on a dit tant de mal et qui est si utile cependant; mais je pense que l'on pourrait construire un appareil dans lequel la disposition mécanique tiendrait lieu de poids. On pourrait arranger un dispositif, d'après le principe du trépied, pour les cas difficiles; car de tous les inconvénients que rencontre le photographe, je n'en connais pas de plus grand que de trouver, après avoir exposé sa plaque à des centaines de kilomètres de chez lui, que le cliché se développe admirablement, que le négatif est merveilleusement réussi sous tous les rapports mais qu'il est entièrement gâté par le mouvement d'une des figures.

Il me semble que, dans des mains adroites, tout en photographie a été prévu et amené à de grandes probabilités et même à la certitude de la réussite, s'il est une certitude quelconque en ce monde, mais je crois aussi que jamais on ne peut garantir l'immobilité du modèle. Si on pouvait atteindre ce résultat, ce serait précieux. La réduction du temps de pose à

laquelle on est arrivé maintenant augmente beaucoup les chances d'immobilité; mais il est un fait certain, c'est que si la figure bouge pendant une pose d'une seconde avec une plaque rapide, le flou est aussi considérable que si la pose avait duré une minute. Il y a un mouvement de balancement inconscient et presque imperceptible qui se produit dans toute figure debout, surtout dans les poses difficiles, et l'on aimerait à supprimer ce mouvement au moyen d'un léger appui pour le corps et la tête. L'expression de la figure serait meilleure également si elle avait un appui. Lorsqu'un modèle n'est préoccupé que de se tenir tranquille, *il semble être tranquille*, mais le mouvement manque. C'est là la cause de la plupart des attitudes raides et gauches qui sont bien connues en photographie et qui constituent un des défauts de notre art. Le modèle essaie de garder une bonne pose de manière à arriver à l'immobilité, mais c'est aux dépens de la grâce et du naturel.

CHAPITRE III.

De la Composition.

Il est bien rare de faire une œuvre réellement artistique sans connaître les lois de la composition. Il est possible que celui qui ignore ces règles fasse par hasard une œuvre correcte et pleine d'effet, mais il ne doit pas espérer que la série de ces accidents heureux se continue. Il n'y a pas de succès à espérer qui ne soient basés sur la connaissance des lois qui régissent l'arrangement d'un tableau, de manière à lui donner la plus grande somme possible de qualités pittoresques.

En matière d'art, il n'existe pas de routes royales. C'est quelque chose d'avoir, par nature, un goût sur, mais cela ne remplace que faiblement le savoir

Seule la connaissance parfaite des règles de l'art, (tout au moins ce qui concerne la composition et la lumière et l'ombre), permettra au photographe, intelligent cela va sans dire, de réussir à faire toujours le meilleur usage des sujets qu'il jugera susceptibles d'être reproduits par la chambre noire.

J'ai essayé, dans un précédent ouvrage(1), d'élucider ces règles, de les mettre à la portée des photographes, pour autant qu'elles concernent son art; je ne reviendrai donc pas sur les

---

(1) *De l'Effet artistique en Photographie*. **Paris, Gauthier Villars.**

parties les plus compliquées du sujet, mais je pense bien faire en en donnant le résumé, les grandes lignes. Quant au lecteur qui voudrait étudier ce sujet plus particulièrement, je le prierais de lire mon livre : *De l'Effet artistique en Photographie.*

L'objet de la composition est de présenter d'une manière agréable le sujet du futur tableau; c'est pour l'art ce qu'est la grammaire pour la littérature, et un tableau mal composé est l'équivalent d'un livre écrit en français de contrebande.

Les principaux objets à rechercher sont l'harmonie et l'unité, mais de telle façon que l'œil ressente une impression de plaisir sans que la vérité de la nature soit sacrifiée en quoi que ce soit. On y arrive en gardant un équilibre harmonieux des lignes et de l'ombre et de la lumière. En distribuant, comme il convient, les lignes et les masses, les parties principales du tableau seront mises en évidence, celles de moindre importance seront moins apparentes à l'œil et elles supporteront les principaux centres d'intérêt ou bien agiront comme repoussoirs.

En un mot, les grandes lois fondamentales de la composition peuvent se résumer très brièvement. Ce sont l'unité, l'équilibre et la faculté d'adaptation de l'ensemble à l'ampleur de la lumière et de l'ombre; c'est ainsi que l'objet principal d'un tableau (comme, par exemple, la tête dans un portrait) peut être mis puissamment en évidence, de telle façon que l'œil puisse voir immédiatement, en premier lieu, le centre de l'intérêt principal, et qu'il soit ensuite amené graduellement et agréablement à parcourir tout le tableau.

Examinons un tableau quelconque dû à l'un des grands artistes qui ont illustré l'art pendant les trois derniers siècles. Nous verrons que l'arrangement de ces tableaux est toujours basé, plus ou moins, sur quelques formes très simples et peu nombreuses. Et l'on découvrira ces formes dans tous les genres de tableaux, depuis le paysage le plus élémentaire jusqu'au sujet historique le plus élevé.

Si nous nous reportons à deux mille ans en arrière, nous verrons que les règles de la composition, les mêmes qui sont suivies maintenant, ont guidé les sculpteurs de cette époque.

La Frise du Parthénon, de Phidias, qui se trouve au British Museum, est un magnifique exemple de la composition de la forme, qui montre les subtiles beautés de l'ordre le plus scolastique et le plus compliqué.

Ces formes dérivent de l'idée principale du triangle ou de la pyramide, de la ligne diagonale et de ses contrastes (ce qui n'est qu'une variation de la même chose), et du cercle avec ses modifications.

L'équilibre est de toute première importance dans la composition. Toutes les lignes doivent être équilibrées ou compensées. Sans l'observation stricte de cette qualité importante, le tableau semble tomber en morceaux.

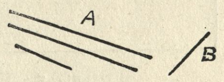
Exemple : Les lignes qui suivent une seule direction, parallèles ou autres, donnent une apparence faible et gauche.

Des lignes se répétant l'une l'autre comme ceci ////

donnent à l'esprit le sentiment de la chute. Lorsque des lignes de ce caractère se présentent, il est toujours possible de trouver d'autres lignes pour les compenser dans d'autres parties du tableau, de cette manière



ou bien si les lignes se dirigent en diagonale vers le bas du tableau, on trouvera dans la ligne B la compensation nécessaire aux lignes A



Il y a une foule de moyens pour compenser les lignes obliques; cela dépend en grande partie de l'ingéniosité et de l'adresse de l'artiste. En voici des exemples.

Dans la fig. 1, les lignes tombantes de l'arbre, situé à l'avant plan sur la droite, sont supportées par les lignes opposées des arbres plus éloignés sur la gauche. Les moutons aident beaucoup également à conserver l'équilibre.

Dans la figure 2, on voit une disposition différente de lignes qui s'équilibrent. Les lignes des rochers et de l'avant

plan s'opposent à celles des montagnes, et l'avant plan obscur



Fig. 1.

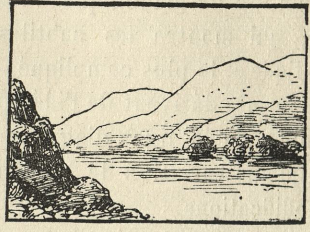


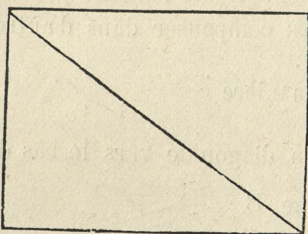
Fig. 2.

contraste avec la distance extrême et lui donne encore plus d'éloignement,

La ligne diagonale (fig. 3) convient très bien pour la construction d'une composition, mais il faut que la base de l'angle soit supportée.

On y arrive par l'opposition des lignes, ainsi que cela a été déjà démontré, ou par le contraste qui, en matière d'art, remplace souvent l'équilibre.

Dans le croquis (fig. 4) fait d'après une photographie de



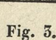


Fig. 3.

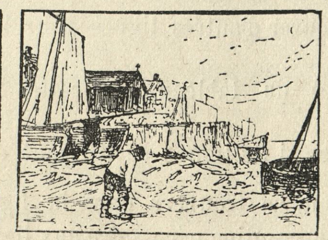


Fig. 4.

M. Mayland, le point le plus obscur, le bateau, s'oppose au plus grand clair, et comme il est l'objet le plus rapproché, il s'oppose au plus éloigné : l'un donne l'effet à l'autre par contraste. Le bateau, étant à la base de l'angle, le supporte et agit comme une espèce de clef de voûte pour toute la composition.

Que l'on s'imagine que le bateau ait disparu ou bien qu'on le couvre du doigt, on verra que la composition semble tomber en morceaux. Le village semblera n'être appuyé sur rien et n'avoir aucune fondation solide. Les lignes qui se dirigent

vers un point dans le lointain semblent avoir besoin d'être réunies et d'être guidées ; le lointain paraît venir en avant et les différentes parties ne prennent pas la relation propre qu'elles doivent avoir entre elles.

Cette forme de composition, avec ses variations infinies, est celle qui rend le plus de services au photographe paysagiste, parce que c'est celle qui est le plus à sa portée. Le paysage doit être de bien peu de valeur, s'il ne permet pas de trouver l'équilibre de ce contraste nécessaire à un point de lumière ou d'ombre, et presque toujours on y arrive au moyen d'une ou de plusieurs figures. Le ciel peut fournir les lignes qui doivent contraster avec les formes dominantes de la vue ; dans le dernier exemple (fig. 4), les lignes des nuages s'opposent à celles du village, et la direction des lignes du vieux pêcheur, qui étend ses filets sur la grève pour les sécher, sert à contraster les lignes dominantes de la composition.

L'illustration suivante (fig. 5) est un croquis fait d'après le



Fig. 5.

tableau de Sir A.-W. Callcott. « Paysans Hollandais revenant du marché. » Elle montre l'application de ces règles dans un tableau important. La composition en diagonale se voit facilement, de même que le point d'équilibre — la jeune fille marchant seule — et les lignes de contraste des nuages.

Le « Téméraire » de Turner (fig. 6) est également composé avec les mêmes lignes; le lecteur n'aura pas la moindre peine à les déouvrir par lui-même.

Ce grand vaisseau de bataille va être conduit à son dernier



Fig. 6.

refuge (probablement pour y être détruit), par un petit bateau à vapeur à l'aspect prosaïque. La représentation de cet épisode, dans lequel l'homme est absent, constitue un tableau des plus pathétiques.

Il n'est pas nécessaire que cette clef de voûte, comme nous l'avons appelée tantôt, soit placée sur le côté du tableau et en dessous de la distance la plus extrême. En examinant les meilleurs paysages, on verra que la position de ce point varie considérablement. Mais si c'est un objet important, jamais il n'occupera exactement le centre ; il ne sera ni en dessous, de toute autre forme proéminente ou importante de la même grandeur ou du même caractère, ni en ligne avec ces objets.

Voici deux autres variantes de l'emploi du point d'équilibre. Dans le premier cas (fig. 7), ce point est obtenu au moyen d'une figure noire; dans le second (fig. 8), au moyen d'un cygne blanc.

Il n'est pas absolument nécessaire que le paysage affecte la

forme diagonale : ce principe comporte une infinité de variations. Mais j'ai donné en tout premier lieu la plus simple et la plus claire des règles de la composition, parce que c'est une



Fig. 7.

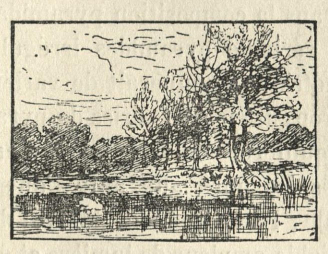


Fig. 8.

clef ; une fois qu'on la possède, on pourra pénétrer dans les secrets des dessins les plus compliqués et on rendra plus faciles les études futures.

Il serait de grande utilité maintenant d'étudier quelques bons tableaux dans le but d'en analyser la composition pour autant qu'elle ait été comprise jusqu'à présent. Ce qui est peut-être le plus facilement accessible, ce sont les livres illustrés. On peut dire que toutes les illustrations de Birket Foster sont des guides certains au point de vue de la composition. Si l'on peut s'en procurer — et il n'en manque pas —, que l'on cherche le point d'équilibre; il faut apprendre à le reconnaître sous tous ses déguisements. On peut être certain qu'il existe toujours. Je n'ai jamais vu le moindre croquis de cet artiste si connu dans lequel on puisse remarquer un manque d'équilibre et tous les sujets en sont d'ordinaire à la portée du photographe.

Arrivons maintenant à la forme pyramidale qui n'est qu'une extension ou un multiple de la diagonale, très propre à l'arrangement de figures seules et de groupes, mais qui s'applique également au paysage et, en réalité, à toutes les autres variétés de l'art.

Dans le but d'expliquer cette méthode de composition, il sera bon d'analyser un tableau produit par la photographie. Nous prendrons, par conséquent, le frontispice de ce volume « Un joyeux conte » ; c'est — comme l'Audrey de Touchstone, — « une pauvre chose, mais la mienne. »

Si on désire pénétrer plus avant dans cette partie du sujet, on trouvera dans l'*Effet Artistique* une analyse des plus détaillées du « Ménétrier aveugle » de Wilkie.

Dans la composition pyramidale, le groupe doit consister en une série de pyramides irrégulières. Un groupe parfaitement symétrique manquerait de variété et serait trop conventionnel et trop guindé. Ces séries de pyramides doivent être contrastées et équilibrées de diverses manières et cependant être tellement unies les unes aux autres qu'elles produisent l'unité et l'harmonie ; l'arrangement général doit se prêter de lui même à une agréable ampleur de lumière et d'ombre, et des lignes directrices sinueuses doivent traverser la composition et conduire l'œil d'une partie à une autre, en unissant tout l'ensemble.

Lorsqu'on fait un tableau, le grand point est d'avoir une idée : nous viendrons à cela plus tard. Pour le moment, nous n'avons à considérer que l'arrangement mécanique d'un groupe. Mais chaque tableau doit avoir une idée principale quelconque, un fait spécial, vers lequel tendent toutes les parties du tableau pour le renforcer, et rien ne devrait pouvoir intervenir entre le spectateur et l'idée principale.

Dans un « Joyeux Conte », la narratrice forme une pyramide par elle-même, le bras et la main contrastent avec la ligne pyramidale et conduisent aux autres figures du groupe. Il fallait rendre bien visible la main, point d'où dépend tout le groupe. Le personnage en chapeau de paille forme également une pyramide par lui même, il est comme l'écho de la première. La répétition est une excellente qualité dans la composition; mais c'est une partie trop subtile du sujet pour pouvoir la traiter ici.

Cette forme est également renforcée par le bâton, qui a encore un autre emploi : c'est de permettre à une ligne droite de contraster avec une foule de courbes; il fait partie d'une ligne courbe dirigeante qui s'étend du bas du bâton vers le panier et qui réunit la conteuse au reste du groupe.

La tête de la figure debout forme le sommet de la pyramide complète, qui est contrastée par la figure couchée sur le gazon.

Les objets à l'avant plan servent à équilibrer la composition,

ils sont analogues au « point » dont il a été si souvent parlé, et ils aident à relier les différentes figures. Il eût été préférable de placer le panier et la cruche un peu plus à droite et de rapprocher celle-ci de la chambre noire. Le groupement eût été meilleur également si l'arbre (qui est utile comme ligne de contraste) avait été un peu plus à droite. C'eût été alors le sommet (comme il l'est à peu près maintenant) d'une autre pyramide, reliant tout le tableau. Un autre défaut du groupement est que le sentier est trop près du centre; cela aurait pu être facilement changé par un léger mouvement de la chambre noire.

La dernière chose à noter, c'est que l'ensemble des figures se combine au moyen d'une ligne de base circulaire ce qui fait du tout un groupe compact.

Il sera reparlé de ce tableau dans le chapitre VIII, ce qui donnera alors l'occasion de montrer comment un tableau se crée et comment on le met à exécution.

Il y a à considérer, dans l'étude de la composition, bien d'autres choses encore, telles que le repos, la convenance, la symétrie, la répétition, la variété, l'unité, la subordination, la vérité, l'expression, la proportion, etc.; mais il est suffisant ici d'exposer les nécessités premières, la loi bien simple de l'équilibre et du contraste.

Il est une maxime artistique, c'est que l'art doit dissimuler l'art. Ceci signifie tout simplement qu'il n'est pas nécessaire de faire montre ostensiblement de ses connaissances.

Tel tableau semble se rapprocher le plus de la nature pour le spectateur non initié : c'est peut être celui qui prouve de la part de l'artiste le plus de respect des règles.

Leslie écrit dans son « *Manuel du peintre* » :

« On dit que l'art le plus parfait est celui dans lequel l'art « est le plus dissimulé. Je crois que cet axiome est dirigé « surtout contre le déploiement plein d'ostentation des moyens « qui ont servi à atteindre le but proposé; mais il ne s'ensuit « pas que par là nous arrivions à penser que l'artiste a « exécuté son œuvre par suite d'un hasard heureux ou bien

« par des dons tels qu'ils ont rendu nécessaires l'étude et le « travail. Au contraire, nous apprécions toujours un tableau « (et par conséquent nous en jouissons), d'autant plus que nous « découvrons nous-mêmes, ou que l'on nous fait apercevoir, le « pourquoi et le parce que de l'excellence de l'œuvre; et une « grande partie du plaisir que nous a donné le tableau, dépend « du travail intellectuel qu'il comporte. »

CHAPITRE IV.

De l'Ombre et de la Lumière.

On pourrait dire que le photographe-paysagiste aura bien peu l'occasion de mettre à profit la connaissance des arrangements de lumière et d'ombre qui donnent le plus d'effets, puisqu'il lui est presque impossible de régler l'éclairage de ses sujets. Il est vrai qu'il ne peut pas distribuer la lumière comme il lui plait, pas plus qu'il ne pourrait changer de place les montagnes si elles le gênaient dans sa composition. Mais il sera à même de mieux connaître ce qui donnera un bon tableau et de faire son choix avec plus de certitude, s'il sait comment on doit masser la lumière et l'ombre, ce que l'on a appelé le clair-obscur.

De même que le graveur, le photographe produit ses effets au moyen de la lumière et de l'ombre ; légitimement il ne doit rien à la couleur et son clair-obscur doit être d'autant plus parfait, qu'il doit se passer de cet élément d'attraction, la couleur, qui cache tant de défauts en peinture.

Le mot clair-obscur dérive de l'italien *chiaroscuro* ; il ne donne pas exactement l'idée de ce qu'il doit exprimer. L'habitude cependant nous a réconcilié avec l'emploi de ce terme. Il comprend, non seulement les moyens de représenter la lumière et l'ombre, mais encore l'arrangement et la distribution des lumières et des ombres de diverses intensités, ainsi que leurs réunions en masses dans un tableau, de manière à pro-

duire un effet artistique. De même le mot composition est employé pour exprimer l'arrangement artistique des lignes.

Le but principal à atteindre au moyen du clair-obscur, c'est d'arriver à l'ampleur de l'effet, par la division de l'espace en simples masses de lumière, d'ombre et de gradation; de cette manière, on évite cette confusion et cette perplexité que ressent l'œil s'il est attiré en même temps par un grand nombre de parties d'égale importance. Par l'étude du clair-obscur, on place en tout premier lieu devant le spectateur le principal objet représenté de manière que l'œil puisse le voir immédiatement et soit conduit graduellement et insensiblement à examiner tout le tableau ; avec le clair-obscur, on maintient dans l'ombre certaines parties et on met en relief certaines autres, suivant leur valeur artistique. Le clair-obscur doit aider également au sentiment et à l'expression du tableau.

Tous ceux qui ont écrit sur ce sujet ont admis que la lumière et l'ombre simplement naturelles ne constituent pas toujours le clair-obscur dans l'art, quoique vraies séparément et individuellement.

Je citerai à ce propos le « *Manuel du Dessinateur* » d'Howard, livre auquel je dois plusieurs remarques faites dans ce chapitre. L'auteur préconise l'emploi des ombres artificielles et arbitraires lorsqu'elles sont nécessaires à l'effet artistique; d'après lui, il importe peu « qu'il soit possible ou non de trouver ces ombres dans la nature dans des circonstances similaires. » Et il donne comme exemple un tableau de Bonington où, pour obtenir une masse d'ombre en forme de coin, le peintre a fait sur une falaise une ombre qui ne pourrait jamais en aucun cas s'y trouver.

Cela était possible peut être, il y a cinquante ans; mais depuis lors, la photographie a montré que l'art devait avoir le respect de la vérité. Cela doit me faire hésiter à ajouter une ombre à un tableau si je ne puis trouver une bonne raison, une excuse naturelle pour agir de la sorte. Cependant l'excuse, la cause ne doit pas se trouver forcément dans le tableau ; la lumière venant d'une fenêtre, par exemple, peut se

voir sans que l'on doive montrer la fenêtre, de même qu'il n'est pas nécessaire de montrer le soleil quand on en représente la lumière.

Nous trouvons cependant dans l'œuvre de Sir Joshua Reynolds un bel exemple de cet artifice. Dans la plupart de ses tableaux, on verra de grandes masses de lumière et d'ombre, qui n'auraient pu être produites que par le soleil, pendant que les lumières sont telles qu'elles ne pourraient être produites que par la lumière ordinaire du jour. Cela est faux, contre nature, mais nous ne pouvons nous empêcher d'admirer l'effet, qui s'observera dans le croquis de Robinetta (fig. 9), d'après le tableau de la *National Gallery*.

Généralement dans la nature, la lumière est répandue sans distinction sur tous les objets, les choses d'importance infé-



Fig. 9.

rieure peuvent être mises fortement en évidence et les objets les plus importants peuvent être rejetés dans l'ombre. Il n'en est pas ainsi dans l'art qui doit choisir et arranger, sous peine de ne plus être de l'art.

Une œuvre d'art est une œuvre d'ordre. Mais, quoique prise séparément, la vérité qui n'a pas été choisie peut n'être pas de l'art véritable qui ne se concilie pas avec l'absence de vérité.

Il n'est pas de partie de l'art où un choix judicieux soit plus

important que dans la lumière et l'ombre, surtout en photographie. En effet, le clair-obscur a une telle influence sur l'effet d'un tableau qu'un sujet peut être ou bien très beau ou bien tout le contraire, ainsi que j'essaierai de le démontrer plus tard, selon la manière dont il a été habillé par la lumière et l'ombre.

Le clair-obscur non seulement ajoute une beauté à un contour parfait, mais encore il parvient à transfigurer complètement des sujets qui, sans ce concours précieux, seraient fort laids et quelquefois repoussants.

Les tableaux de Rembrandt peuvent être souvent mal dessinés, absurdes au point de vue de l'invention et du dessin. vulgaires dans le choix de la forme; mais ils ont une valeur inestimable à cause de leur merveilleux clair-obscur. En résumé, un très beau tableau peut être fait avec des éléments médiocres pourvu qu'on parvienne à les transformer par la magie et les splendeurs d'un clair-obscur parfait.

Ainsi que je l'ai déjà dit, le but principal à atteindre, c'est l'ampleur. Il est peut-être nécessaire d'expliquer que cela ne signifie pas un grand espace d'égale lumière ou d'ombre; il en résulterait un paysage plat, sans relief. Le photographe, pour s'en convaincre, n'a qu'à faire une vue avec le soleil de face, c'est à dire la lumière venant immédiatement de derrière la chambre noire. Il n'obtiendra qu'une masse plate de détail sans ombre ni relief.

Tout au contraire, le paysage aura du relief si le soleil est placé par rapport à la vue de manière à donner une lumière large sur une partie du tableau, en laissant le restant dans l'ombre. Dans le croquis (fig. 10), le soleil se couche à la gauche du tableau, l'avant-plan est dans l'ombre et le ciel plutôt obscur mais plein de gradations, ce qui laisse les montagnes comme baignées par la lumière du soleil. C'est un des effets les plus agréables.

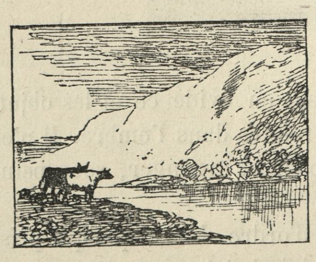


Fig. 10.

En passant, je puis faire remarquer ici — car cela est nécessaire à ma thèse — que la composition dans ce croquis est équilibrée par un point, à la fois pour le lointain et pour la fin des lignes descendantes; dans cet exemple, ce point d'équilibre est le résultat de la combinaison de la lumière la plus vive et de l'ombre la plus intense. Le terme ampleur s'emploie par opposition au mot dissémination, car des lumières et des ombres égales ne produisent que des taches. De même qu'un certain sentiment d'irritation du toucher se perçoit au contact de surfaces inégales, de même toutes les lumières et toutes les ombres, qui sont interrompues et éparpillées, sont-elles plus irritantes pour l'œil que celles qui sont amples et continues.

Il ne faut pas déduire de ce qui précède que le contraste extrême de lumière et d'ombre employé dans une proportion convenable ne soit pas agréable, car l'effet artistique dépend beaucoup du contraste et de l'opposition. Mais l'œil est dans un état constant d'irritation et l'attention est distraite du sujet du tableau, lorsque les lumières semblent vacillantes et qu'un clair obscur mal disposé ne produit qu'une sorte de papillotement.

Certains objets, qui ne possèdent par eux-mêmes aucun intérêt, peuvent souvent arriver à flatter l'œil parce qu'ils produisent de l'ampleur.

Il y a des tableaux qui, sous la plupart des rapports, sont franchement mauvais, mais qui possèdent l'ampleur; et ils attirent et arrêtent l'attention d'un œil initié, tandis que d'autres, admirables de détail et de couleur, sont considérés comme dénués d'intérêt, parce que le principe de l'harmonie en est absent.

La lumière et l'ombre changent tellement suivant le sujet, qu'il n'est pas possible d'en déterminer l'emploi sous la forme d'un système. Nous parlons des lois de l'art, mais il est difficile de les formuler.

Il existe cependant quelques arrangements généraux que le photographe fera bien de toujours se remémorer, et ce ne sont en réalité que des conséquences des lois de la composition.

Le centre est toujours le point le plus faible du tableau. Ni l'objet principal, ni la lumière principale ne doivent se trouver à la place où les lignes partant des coins opposés se rencontrent. Les exigences de l'effet artistique seront toujours mieux remplies par une position située au-dessous, au-dessus ou à côté du centre. Dans la figure 11, la régularité de la forme détruit tout

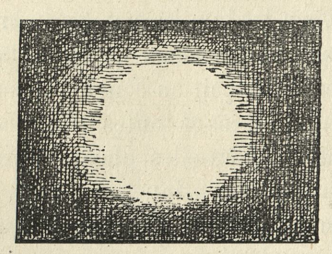


Fig. 11.

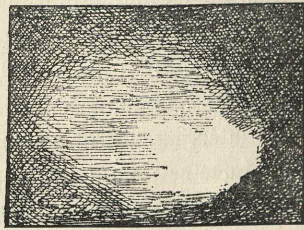
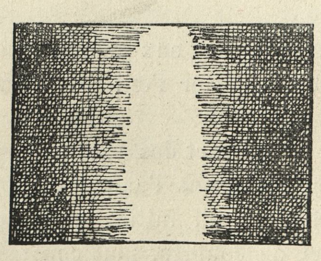
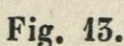


Fig. 12.

pittoresque. Au contraire, la figure 12, permet d'obtenir facilement un effet artistique. Il y a là concentration de lumière, ampleur, gradation et variété.

Lorsque la lumière se répand à travers tout le tableau, il ne




Fig. 13.

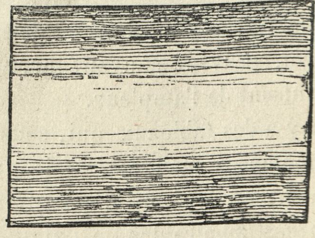


Fig. 14.

faut jamais qu'elle affecte la forme d'une ligne horizontale ou d'une ligne verticale.

Ceci a trait à la masse générale de lumière des figures 13 et 14.

Les raies horizontales de lumière que l'on voit au soleil couchant sont souvent très belles, de même que les lignes de la mer qui donnent un sentiment de repos que l'on ne peut produire d'aucune autre façon ; mais, même dans ces cas parti-

culiers, il vaudra mieux rompre l'uniformité des lignes des nuages par le contraste des formes des objets situés à l'avant plan, tels que les arbres dans les paysages, les masses de nuages, les mâts d'un navire dans les marines. Pour me résumer, lorsque la lumière tombe ou est répandue diagonalement, elle est plus pittoresque que lorsqu'elle est disposée horizontalement ou verticalement.

Il est désirable que toutes les lumières aient un foyer, de même que la lumière qui tombe sur une sphère est plus brillante en un certain point que dans toute autre partie de la sphère. Toutes les lumières doivent être traitées comme des parties d'un tout et subordonnées, à des degrés différents, à la lumière principale.

L'illustration, fig. 15, est un croquis d'un tableau de



Fig. 15.

F. R. Lee, « Temps pluvieux ». Il représente une disposition très simple de clair obscur qui est beaucoup employée par les artistes et dont la beauté est la conséquence de la simplicité.

La lumière la plus claire est opposée à l'ombre la plus forte; et la lumière qui, en se dégradant, s'éloigne du foyer, passe par toutes les gradations des demi teintes.

Les deux extrêmes de blanc et de noir s'entr'aident mutuellement par le contraste et produisent un effet puissant d'une grande ampleur.

Il est à remarquer que la beauté de l'effet de la lumière et

de l'ombre réside principalement dans le groupement des masses en forme de coin; dans la fig. 16, toute la masse d'ombre affecte cette forme.

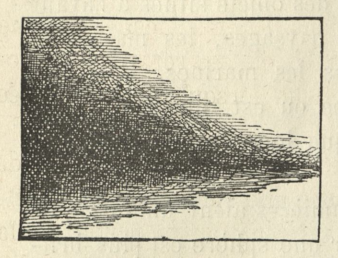


Fig. 16.

Cet effet se remarque souvent dans les pays marécageux ou plats, ou bien au bord de la mer où les falaises ont cet aspect; mais naturellement tous les sujets peuvent être compris dans cette forme. L'ombre d'un nuage peut être projetée sur le lointain, alors que l'avant-plan peut se trouver en pleine lumière : l'effet peut être produit par un rideau d'arbres, un navire ou une ville.

Une masse d'ombre intense sera très utile à l'avant-plan pour donner un point d'appui au coin et pour éloigner les lointains. Si la masse située à l'avant-plan consiste en un objet dans lequel sont combinés les extrêmes de blanc et de noir, elle donnera de l'harmonie au reste du tableau, composé des

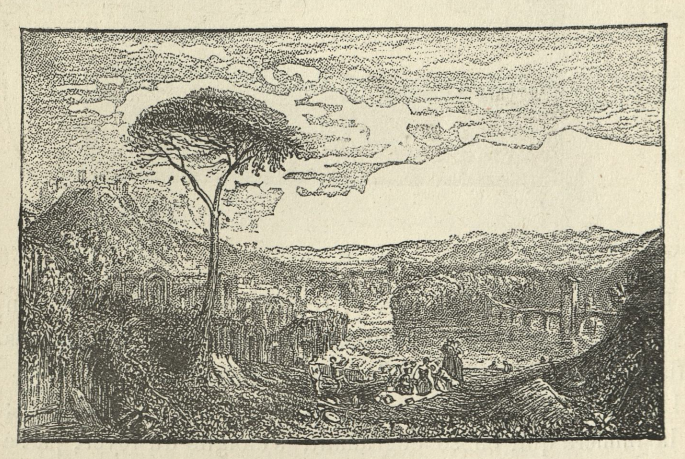


Fig. 17.

gradations comprises entre le noir et le blanc; il se sera créé, pour ainsi dire, un foyer plus brillant que les autres lumières et les autres ombres.

Les tableaux de Turner sont souvent composés d'après ce

principe. Dans « le Pélerinage de Childe Harold en Italie » (fig. 17), une simple masse d'ombre intense d'une forme agréable (le pin à pignons) se détache en relief sur un ciel clair; l'avant-plan contient quelques points de forte lumière, tandis que le reste du tableau se compose des gradations de l'ombre la plus intense à la lumière la plus vive. Cet arrangement de Turner n'est que l'imitation de celui de Claude, dans un de ses plus beaux tableaux de la *National Gallery*. Nous voulons parler de « l'Annonciation » dont la fig. 18 donne une idée : il est facile d'y retrouver le même arrangement de lumière et d'ombre.

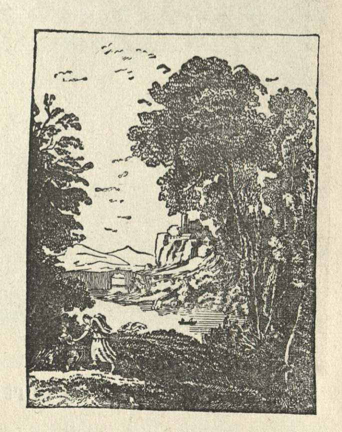


Fig. 18.

L'application de ce principe peut être renversée. Une simple masse de lumière peut être mise en relief sur un lointain très-obscur.

Quoique dans chaque tableau il doive y avoir une lumière principale ou une ombre principale, cette lumière ou cette ombre ne doivent pas être isolées. Il ne faut pas qu'une lumière reste toute seule; au contraire, elle doit avoir une répétition, un écho, n'ayant pas la même force, parce qu'il ne faut pas de rival près du trône.

Le charme étonnant de Rembrandt n'est pas le résultat d'un emploi surprenant des ombres et des lumières extrêmes. C'est par des répétitions de lumières merveilleusement et habilement graduées que ce grand maître est arrivé à produire des œuvres pleines d'enchantements. Ces lumières répétées et réfléchies, dans une gamme plus sombre cependant, adoucissent et rendent harmonieuse la violence des extrêmes de lumière et d'ombre que l'on rencontre toujours dans les tableaux de ce magicien.

C'est ce que l'on verra très aisément dans le croquis de son « Adoration des Bergers. » (Fig. 19).

Quoique l'enfant n'occupe qu'un fort petit espace dans le tableau, c'est le point qui attire immédiatement l'attention. A la vive lumière s'oppose l'ombre intense du personnage agenouillé, et la lumière va en se diffusant, avec le plus grand art, dans le reste du tableau. Le clair-obscur de cette composition a quelque ressemblance avec la disposition en diagonale de lumière et d'ombre, esquissée dans la figure 12.

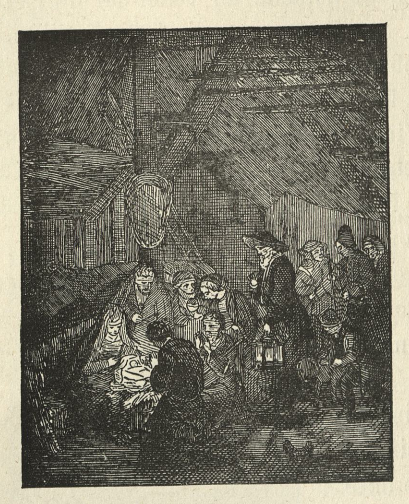


Fig. 19.

La figure 20 reproduit un dessin de F.-W. Topham. Elle montre l'application des règles de l'art que nous venons de discuter. C'est

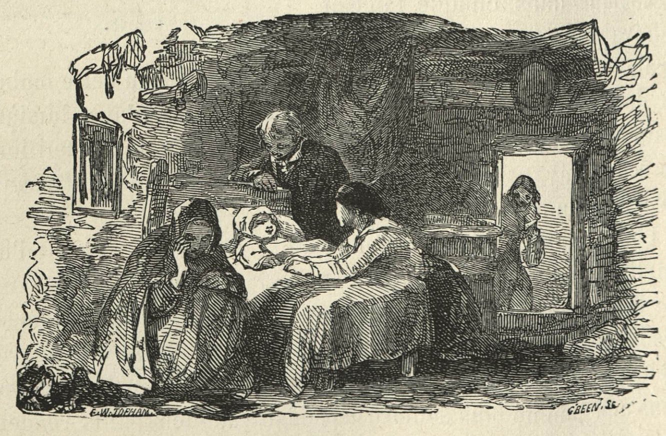


Fig. 20.

un bel exemple d'ampleur, et les lignes en sont disposées de manière à produire un clair obscur du plus bel effet.

On analysera facilement cette composition.

Le principal groupe en pyramide est équilibré d'un côté par les lignes verticales de la porte; de l'autre côté, l'équilibre se produit par l'armoire creusée dans le mur. Il faut remarquer que cet équilibre est pour ainsi dire de second ordre, puisqu'il est subordonné au premier, celui de la porte. Le paquet suspendu au toit et qui pend au dessus du lit a également sa raison d'être ; il forme le sommet d'une autre pyramide qui corrige la régularité peut être trop grande du groupe principal.

On remarquera que l'ombre la plus intense (la tête de la vieille femme) est en contraste immédiat avec la lumière la plus vive (le bébé dans le lit). Il y a encore un autre contraste bien évident : la jeunesse et la vieillesse.

Les autres parties de la composition sont maintenues dans des tons variés mais intermédiaires, ce qui donne la plus grande somme de brillant et d'ampleur.

Il est probable que dans le dessin original, le ciel que l'on aperçoit à travers la porte, a moins d'éclat. Il y a un sentiment dans la composition et dans le clair-obscur (abstraction faite du sujet), qui convient parfaitement au sujet représenté.

Maintenant que nous avons donné un aperçu sommaire de la composition, de la lumière et de l'ombre, nous allons essayer de mettre en pratique les connaissances que nous avons acquises.

CHAPITRE V.

A la Campagne.

Avant de sortir de chez soi, la chambre noire à la main, il est bon de décider ce que l'on a l'intention de faire. Un appareil, aussi léger qu'il soit, est toujours encombrant à porter la première fois que l'on se met à la recherche de sujets dans une contrée inconnue. Un carnet et un crayon sont les seuls instruments qui conviennent; un iconomètre peut être utile, mais la chambre noire doit rester à la maison.

Je sais bien naturellement que si l'on est pressé, comme par exemple pendant un voyage d'agrément, on n'a guère le temps de procéder à ces préliminaires ; mais dans ces circonstances là, on ne cherche pas tant à faire des tableaux qu'à essayer de rapporter des souvenirs de voyage, de la nature qui sont, pour ainsi dire, des croquis.

Notre but est de faire des tableaux. On peut donc se mettre en route armé uniquement d'un crayon et d'un carnet.

S'il vous arrive de rencontrer une vue qui vous frappe, qui semble vous donner une chance exceptionnelle de faire un bon tableau, ayez en bien soin; n'en faites qu'usage à bon escient. Ne la reproduisez pas à une mauvaise heure de la journée ou bien sans les figures et les accessoires nécessaires

pour en tirer tout ce qu'elle peut donner. Ne négligez pas l'arrangement, jusqu'au moment où vous exposerez votre plaque. Pensez-y, mûrissez la chose complètement de telle sorte que le moment de l'action arrivé, vous n'ayez rien d'autre à faire que d'exécuter quand le temps et l'éclairage sont propices et quand tout semble dans les meilleures conditions pour vous donner un résultat complet au point de vue du succès.

Gaspillez votre temps et vos plaques autant que vous le voulez, mais ne gaspillez pas un beau sujet; outre que c'est le plus court chemin qui mène au succès, c'est encore épargner son temps que « de réfléchir avant de sauter. »

Pour démontrer combien on peut gagner du temps en faisant des études préliminaires, je puis dire que par ce système, j'ai fait un jour 30 plaques 30 × 40 en 9 heures, y compris une marche de plusieurs kilomètres. C'étaient tous des paysages avec figures, chacun constituant, plus ou moins, un sujet.

Quelques plaques avaient été employées comme doubles, afin de m'assurer de certains sujets difficiles ou bien auxquels je tenais particulièrement. J'ai eu 22 photographies qui ont figuré dans diverses expositions; et quelques-unes d'entr'elles ont obtenu des médailles, ce qui prouve qu'elles devaient avoir une certaine valeur.

Il est facile de se rendre compte de cette rapidité. Nous demeurions dans une maison de campagne et, pendant 8 à 10 jours, le temps était fort peu propice à la photographie. Nous n'avions donc peu de chose à faire sinon de rechercher des sujets et d'en faire une étude complète. Lorsque le temps redevint plus clément, la besogne était préparée; nous avions taillé, il ne restait plus qu'à coudre. Et quel jour! Cela valait la peine d'avoir attendu. J'avais un petit croquis pour chaque tableau, le sujet et le titre étaient décidés, les modèles choisis, la place exacte et la pose assignée à chaque figure. Il n'y avait plus rien à faire, sinon qu'à tourner la manivelle pour faire chanter l'instrument.

Lorsqu'une vue est choisie, il faut la considérer comme le

ferait un peintre qui se décide à en faire une œuvre importante. Le photographe n'a pas, comme le peintre, autant de moyens de modifier l'aspect de la vue; c'est pourquoi l'adresse et l'ingéniosité doivent suppléer à ce qui lui manque.

Dans la plupart des cas, on peut faire bien davantage que ce que les photographes supposent être possible. Le clair-obscur est presqu'entièrement entre les mains du photographe.

Il est proverbial de dire que tout arrive à qui sait attendre : si l'on n'est pas pressé — je n'écris pas pour le touriste américain — on peut choisir parmi vingt différents effets de lumière, depuis les ombres allongées du premier matin, l'ombre presque nulle du milieu de la journée, jusqu'aux lumières adoucies et aux ombres grandissantes du soir qui s'approche.

La composition également est susceptible de grandes modifications. Souvent il suffira d'un déplacement de un ou deux mètres dans le point de vue pour changer considérablement l'arrangement des lignes et des masses. En enlevant une partie d'un arbre ou bien des rameaux ou des branches qui sont gênantes, on arrive quelquefois à découvrir un sujet qui auparavant existait à peine. En ouvrant une barrière, on peut donner la variété de lignes et motiver la nécessité de certaines figures, alors que cela n'existait pas auparavant. J'ai vu même ouvrir les vannes d'un barrage, pour obtenir l'effet désiré.

Lorsque tout ce qui peut être fait a été fait, regardez encore bien attentivement partout pour vous assurer que rien n'a été oublié. Et surtout ne vous fiez jamais à votre mémoire pour quoi que ce soit.

Prenez des croquis, des notes, afin que rien ne soit laissé au hasard; vous aurez alors toute votre liberté d'esprit pour procéder au choix d'un autre sujet.

Comme dans la nature il n'existe pas deux choses complètement pareilles, pas même deux brins de gazon, ni même deux côtés qui se correspondent exactement dans la même figure, il m'est fort difficile d'entrer dans beaucoup de détails au sujet de l'arrangement d'une ou de plusieurs vues spéciales; tout ce

que j'ai à dire consistera en grande partie en conseils négatifs. Je ne puis que me référer aux deux chapitres précédents dans lesquels j'ai esquissé les règles principales de la composition, et j'espère qu'ils conduiront au succès. Je puis cependant parler incidemment de certains sujets qui n'ont pas été traités trop souvent par tous les photographes, tels que les ruines de nos châteaux et de nos abbayes, nos églises, nos cascades, etc. Ceci me fait souvenir à propos que je n'ai pas vu une seule photographie du château de Conway à la dernière exposition. Ce vieil ami nous a manqué. Cette ruine vénérable n'avait jamais été absente, les années précédentes. Mais nous avions, pour nous consoler, Kenilworth et Warwick, qui tiennent toujours la corde.

On ne fait pas assez emploi du ciel. Quelquefois l'on rencontre une photographie d'un beau ciel avec un coin de mer, comme par exemple, cette splendide vue de Mayland « Sea and Cloud »



Fig. 21.

(Mer et Nuages), et l'emploi d'un second négatif dans les paysages ordinaires est devenu fréquent malgré l'opposition qu'avait rencontrée cette méthode pendant plusieurs années. Mais il est rare de rencontrer ce qu'on peut appeler un tableau dont le sujet principal est le ciel, la terre et les figures n'ayant

qu'une importance secondaire. Voici un petit croquis de l'effet auquel je fais allusion (fig. 21).

Un autre exemple de ce même effet se trouve dans la 2e partie de cet ouvrage, dans la gravure hors texte intitulée : « Est-ce un chien ? »

Les moutons et l'avant-plan ne prennent guère plus du tiers de l'espace et la plus grande partie du tableau est occupée par le ciel.

On a trop négligé le charme particulier de certaines circonstances atmosphériques. La plupart des photographes ne conçoivent que le jour clair, brillant, par lequel tous les objets sont nettement définis. Mais on obtient des effets charmants par la brume, quoique les occasions en soient rares.

Il y a quelques années, je m'étais levé de grand matin pendant toute une semaine dans le but d'essayer d'obtenir un groupe ou deux de ramasseurs de champignons noyés dans la brume du matin. Mais je ne fus pas récompensé de ma constance.

Qui donc n'a pas vu et admiré l'effet superbe, vaporeux, indéfini de la brume qui, à l'automne, enveloppe les arbres presque dépouillés de leurs feuilles, lorsque, essayant de percer l'atmosphère chargée de vapeur, le soleil nous donne l'impression d'une scène au pays des fées?

J'ai été témoin, il n'y a pas longtemps, d'une scène de ce genre. J'étais allé à la chasse et l'on m'avait mis parmi les tireurs d'avant-garde. J'étais à l'extrémité d'une enceinte : j'attendais. Une brume légère obscurcissait partiellement chaque chose, mais si légèrement que la lumière violente du soleil pénétrait le voile et illuminait l'avant plan, qui consistait principalement en un petit talus d'argile claire ; cela donnait de l'éloignement aux arbres enveloppés de brouillard. Ce qui ajoutait de l'intérêt à la scène et donnait le point d'équilibre à la composition, c'était la présence d'un garde vêtu de velours brun foncé. Un chien noir le suivait sur les talons; le garde écoutait s'approcher les traqueurs qui rabattaient vers nous en venant de l'extrémité du bois. C'était là un sujet tout à fait

possible à réaliser. J'oubliais complétement la chasse, lorsqu'un faisan mort tomba à mes pieds et me fit sortir de ma rêverie.

Lorsqu'on choisit une vue, il faut faire bien attention à l'avant-plan. C'est d'une telle importance que je n'hésite pas à dire que si une vue n'a pas un avant-plan bien approprié, elle ne peut jamais avoir beaucoup d'effet.

Il suffit, par exemple, pour gâter une vue, d'une prairie bien unie et sans intérêt, aussi beaux que puissent être le plan du milieu et le lointain. Une photographie de paysage, plus que tout autre tableau, semble demander un avant-plan solide. Les autres parties doivent bien se composer et être en harmonie, mais il n'est pas nécessaire qu'elles aient de l'importance, tandis que, si l'avant-plan est faible ou mal composé, il n'est pas, dans les autres parties, de force ni d'importance qui puissent sauver le tableau.

Il est heureux cependant que l'avant-plan soit précisément cette partie de la vue que l'artiste peut modifier presque à son gré. Tous les sujets n'ont pas toujours un bon avant-plan, mais il est possible au photographe de faire bien avec des éléments indifférents en apparence. Un point de blanc ou de noir mis à la bonne place peut faire un excellent sujet de ce qui ne disait rien sans cela. C'est à l'habileté et à l'ingéniosité du photographe qu'il appartient de décider en quoi doit consister ce point. Cela peut être une figure humaine, un oiseau, un animal ou un poisson (j'ai vu le cas où c'était un poisson). Mais ce point nécessaire qui établit le contraste ou l'équilibre, il faut l'avoir, qu'il soit blanc ou noir ou bien les deux à la fois; j'ai déjà démontré cette nécessité dans les chapitres qui ont trait à la composition, à l'ombre et la lumière.

Il serait oiseux d'entrer dans de grands détails au sujet de l'arrangement des avant-plans; la disposition dépend des cas. Mais je puis donner un exemple de l'amélioration dont est susceptible un des avant-plans les moins intéressants, et cela uniquement par l'addition de figures. (Fig. 22).

Dans ce cas, il y avait dans le plan du milieu un bosquet d'arbres assez joli et varié; dans le lointain, une colline boisée.

L'avant-plan était simplement une partie de parc, parsemée de touffes de bruyères et de fougères. Mais la photographie de cette vue n'aurait certes jamais constitué un tableau. En introduisant deux personnages ayant quelque peu de mouvement, l'uniformité du champ est rompue, il y a de l'intérêt et la composition s'accentue.

Il est bon de se rappeler que plus simplement et plus largement les avant-plans sont traités, meilleur sera le résultat. A la vérité, on ne peut jamais assez puissamment convaincre le



Fig. 22.

photographe, que plus simple est son sujet dans son ensemble — s'il vise à atteindre l'art, — mieux il conviendra à ses moyens d'exécution. Les plus grands peintres se contentent souvent des sujets les plus simples; les commençants sans expérience sont ceux qui choisissent souvent les sujets les plus compliqués.

Le jeune peintre ambitionne de retracer les plus hauts faits de l'histoire (tout au moins l'a-t-il fait, s'il est plus raisonnable maintenant); mais le grand artiste déploie souvent le plus grand art dans les sujets les plus simples. On a dit avec beaucoup de sens que « le génie vrai ne s'est jamais mieux montré que chez « certains grands peintres de paysages, dans l'heureuse sim- « plicité de leurs sujets les plus nobles. »

Maintenant que le photographe a décidé ce qu'il veut faire, il

peut partir et réaliser son idée. Il doit s'assurer que son équipement photographique est complet et en bon ordre, de telle sorte qu'il n'ait, pour ainsi dire, plus à y penser. Et pour ne pas y songer, qu'il s'en aille les mains dans les poches et qu'il prenne un aide pour porter son bagage, car il n'est pas facile d'arriver sur le terrain dans les meilleures dispositions pour faire de l'excellente besogne, si l'on a eu à remplir le rôle de bête de somme pendant la route.

Les études préliminaires doivent être si complètes qu'il n'y ait ni doute ni hésitation possible. La bataille doit être livrée et la victoire remportée avant d'ouvrir l'objectif ou de faire partir la détente de l'obturateur.

CHAPITRE VI.

Ce qu'il faut photographier.

Un habile écrivain a dit : « Chacun doit décider par lui-
« même et à ses risques et périls de ce qui est beau. Les uns
« soutiennent que dans la nature tout est beau. Heureuse-
« ment notre expérience photographique de tous les jours
« nous met à même de combattre cette proposition presque
« monstrueuse. Les photographies sont souvent plus ou
« moins laides, même lorsqu'elles sont tout-à-fait vraies au
« point de vue de l'effet, de la forme et de l'expression.
« Presque toujours, elles ont été conçues et exécutées par
« des gens qui ont des connaissances chimiques, mais qui
« manquent de goût et qui sont tout-à-fait étrangers à l'art.
« La conséquence en est que les photographes nous montrent
« inconsciencieusement les choses les plus laides et les plus
« vulgaires combinées avec certaines beautés. »

L'écrivain naturellement veut parler de la nature qui n'a pas été choisie ou qui a été choisie sans intelligence.

Le photographe n'a pas le moindre droit au titre glorieux d' « artiste », s'il se contente de prendre les choses telles qu'elles sont.

On a dit que l'art existe dans toute la nature et qu'il suffit d'apprendre à voir la nature au point de vue artistique pour

la reproduire soit en peinture, soit en photographie. Cela est peut-être vrai relativement, mais ce n'est pas assez.

Je pense l'avoir déjà dit, *une œuvre d'art est une œuvre d'ordre*. Si l'artiste veut imprimer à son œuvre la marque de sa personnalité, il faut qu'il arrange, modifie et dispose ses éléments de telle sorte qu'ils se présentent d'une manière plus agréable et plus belle que sans le concours de l'artiste.

En plein air, l'artiste peut choisir l'époque de l'année, le jour, l'heure, la direction de la lumière, les conditions de l'atmosphère (et pour cela, il doit posséder une des plus grandes qualités du photographe, la patience) : il peut faire choix aussi du point de vue et, dans une certaine mesure, de l'arrangement des masses. Il peut placer des figures pour réunir deux masses de lumière ou d'ombre, de même que pour donner de la vie et du mouvement à la scène, pour établir une échelle entre les diverses parties, pour équilibrer la composition et, c'est pousser même la chose un peu plus loin, il peut même faire démolir une maison ou déraciner un arbre. Ceci n'est pas, comme on pourrait le croire, une pure fantaisie : je puis dire que certain jour j'ai employé deux hommes pour éclaircir un bois dans le but d'obtenir la vue que je désirais photographier.

Dans l'atelier, les effets sont bien plus à la merci de l'opérateur qui dispose de l'arrangement de la lumière, de la pose, des fonds, des accessoires ; et même s'il est maître de son art, il peut, dans de certaines limites, régler l'expression de son modèle. Cependant dans ce chapitre qui traite de « ce qu'il faut photographier, » nous laisserons de côté l'atelier et nous nous en tiendrons au plein air.

Dans le cas des vues locales, l'art doit être quelque peu sacrifié à l'utilité. Il n'est pas essentiel qu'une vue locale possède un effet artistique. Si l'on peut lui donner du pittoresque, cela n'en vaut que mieux ; mais le but, c'est d'avoir un portrait de l'endroit.

Si c'est un château, il doit paraître proéminent, vigoureux et clair par dessus tout. L'effet atmosphérique, si merveilleux

4

dans les autres tableaux, ne doit pas s'obtenir au détriment de la netteté d'une vue locale. S'il se trouve une montagne éloignée, il faut la faire paraître aussi grande et aussi proéminente que possible.

Si le sujet est une église, il convient plutôt de montrer chaque portail et chaque fenêtre que de rechercher un bel effet d'ombre et de lumière.

Mais le but de mon livre est d'aider à produire un tableau qui puisse se réclamer justement du titre d'œuvre d'art, et les vues locales sont plutôt des proches parents des cartes et des plans.

Néanmoins l'étude approfondie des règles de l'art mettra le photographe à même d'améliorer ces utiles productions, et le fait même de les représenter peut ajouter de l'intérêt à la scène.

Browning l'a dit :

> « *For, don't you mark, we're made so that we love*
> *First when we see them painted, things we have passed*
> *Perhaps a hundred times, nor cared to see.* »

> (Car, ne l'oubliez pas, nous sommes ainsi faits que nous aimons d'abord, lorsque nous les voyons en peinture, les choses auprès desquelles nous avons passé cent fois, sans même nous être souciés de les voir).

Une vue locale ne doit pas être prise sous son aspect le plus mauvais. On peut avoir à photographier la chose la plus

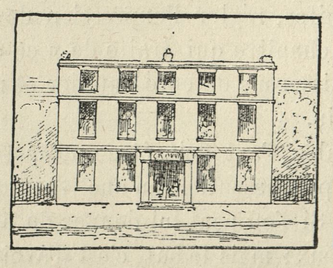
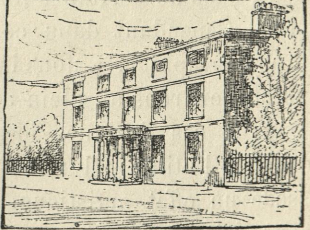



Fig. 23.

hideuse qui serve à l'homme à défigurer la nature, c'est-à-dire un bloc carré, comme une maison recouverte de ciment;

ce peut être le premier hôtel de la ville ou une vue locale importante.

J'ai vu des constructions de ce genre prises de face en pleine lumière; il eût été cependant si facile de les obtenir en perspective rien qu'en déplaçant quelque peu la chambre noire. Je donne ici tout exprès un exemple bien simple (fig. 23) afin que l'effet se voie plus aisément. Le principe peut s'appliquer à la plupart des objets.

Il y a pas mal de photographes qui trouvent difficile, même dans les pays les plus pittoresques, de découvrir quoique que soit à photographier, tandis que d'autres ne peuvent se tourner dans une direction quelconque sans voir des sujets dignes de leur art.

La seule différence est que les uns ont appris à voir tandis que les autres ne l'ont pas fait. Les sujets, ou les éléments des sujets, abondent partout; mais l'art de les voir est un sens cultivé et ne s'obtient pas naturellement sans étude.

C'est une erreur grande que de supposer, que tout l'art, même l'art de tout premier ordre, est l'œuvre de ce que l'on appelle assez vaguement le génie, excepté pourtant ce génie que l'on a admirablement défini comme le résultat d'études et de travaux sans nombre. J'admets volontiers que le plus grand art, c'est le produit du génie inné — aidé par le travail — mais il est peu d'œuvres d'art qui arrivent au plus haut point et, par conséquent, peu d'œuvres qui ne soient le résultat d'un talent acquis.

Les éléments d'un tableau sont nombreux, mais il faut les trouver et les arranger. Un tableau peut contenir une grande quantité d'éléments pour un paysage sans être un tableau dans le sens le plus strict du mot. Il peut contenir un nombre suffisant de faits pour en tirer une demi douzaine de tableaux, sans être un tableau par lui-même.

Il faut quelque chose de plus que l'imitation qui par elle-même n'est pas suffisante, quoique ce soit, surtout en photographie, un facteur à ne pas négliger. Il ne faut jamais le perdre de vue, quoiqu'en dise Ruskin, que le plaisir qui

résulte de l'imitation est la plus méprisable des jouissances que puisse donner l'art. C'est un art faible, mesquin, un art sophistiqué que celui qui sacrifie le naturel pour les besoins de l'artificiel; on le reconnait facilement et le tour est vite dévoilé.

En même temps, l'imitation n'est à l'art que ce que la grammaire est à la langue. Mais l'imitation peut être subordonnée, même dans notre art imitatif. Un fait brutal peut donner naissance à une vérité plus élevée.

Les photographes, surtout les moins expérimentés, recherchent souvent les plus belles scènes de la nature pour les besoins de leur art; alors que des sujets plus simples, convenablement traités, sont bien plus susceptibles de donner des effets pittoresques. Une collection de vues de villes ou d'autres endroits célèbres s'oubliera vite; on s'en souviendra comme d'une collection de très belles photographies, tandis que quelques photographies toutes simples de coins de campagne avec une ou deux figures, bien posées et bien éclairées, resteront présentes à la mémoire pendant des années. Pourquoi cela ?

L'explication peut se résumer en deux mots : — intérêt humain. — Il y a l'intérêt des figures elles-mêmes, abstraction faite de l'artiste; il y a ensuite l'intérêt de connaître comment l'artiste a fait pour exécuter son œuvre. Peut être aussi, le titre aidera-t-il à l'intérêt, comme il doit le faire.

Il n'y a pas, dans une vue, matière à une grande variété de titres; on ne peut la désigner que sous le nom de l'endroit qu'elle représente. Mais dans les tableaux qui représentent des incidents, quoique le sujet se décrive par lui-même, le titre n'est pas sans importance.

Parmi les effets les plus riches, on remarquera ceux qui consistent en grandes masses de lumière et d'ombre. L'ampleur de l'effet est une des qualités les plus séduisantes de l'art; elle donne de l'harmonie à toutes choses et communique une beauté aux objets les plus vilains. On peut y arriver surtout en choisissant la partie de la journée où le sujet se



INK-PHOTO. SPRAGUE & Cº LONDON.

COMMÉRAGES AU BORD DU CHEMIN

présente le mieux. Tel sujet qui semblera plat et insignifiant s'il est éclairé en plein par la lumière du soleil du matin, peut l'après-midi contenir tous les éléments du pittoresque, lorsque le soleil l'éclaire de côté ou par derrière.

Il fut un temps où on semblait commettre une hérésie en choisissant une vue dans laquelle le soleil était placé en face de l'objectif. Il était d'usage de conseiller aux jeunes photographes d'avoir le soleil sur le côté de la vue, peut-être même un peu de face. C'est une chose curieuse que tous nous suivions les sentiers battus. Ce n'est que depuis quelques années que les photographes ont brisé leurs entraves, qu'ils se sont décidés à faire leurs photographies lorsqu'ils les trouvent éclairées de telle façon qu'elles atteignent le *summum* de l'effet pictural. Ce n'est que tout récemment que les photographes ont osé essayer d'être originaux, et seulement après qu'on leur a démontré amplement comment on peut y arriver.

Dans le but d'expliquer l'effet de l'éclairage auquel je viens de faire allusion, on fera bien de regarder l'illustration hors texte, qui est la reproduction d'une de mes œuvres, intitulée « Wayside Gossip » (Commérages au bord du chemin).

Maintefois, j'avais regardé cette vue comme pouvant me servir à un tableau et j'y avais renoncé parce qu'elle n'offrait pas un intérêt suffisant. Cette vue était à peu près au sud et je l'avais toujours considérée soit le matin, soit le soir, lorsque la lumière ne donnait qu'un éclairage fort plat. Mais un jour, je passai par là vers midi et je trouvai la vue transformée en une scène des plus pittoresques comme par magie; c'était le miracle quotidien du soleil. Auparavant, les arbres n'offraient qu'une réunion fort peu intéressante de troncs et de feuilles; ils s'étaient transformés en larges masses d'ombre effleurées et frangées par une lumière argentée. L'avant plan était devenu un bel espace lumineux. Il me fallut peu de temps pour décider où les figures seraient placées. La pierre surmontant le déversoir, où sont assis les deux personnages, semblait toute indiquée pour y placer des figures.

Après avoir exposé une plaque, il devint évident qu'une troisième figure ajouterait de la variété et de l'intérêt et, peut être, justifierait un titre : comme conséquence, un autre modèle vint s'ajouter au groupe, — la figure debout, appuyée sur un bâton — et une seconde plaque fut exposée sans changer de place la chambre noire.

Si le lecteur a l'occasion de voir une épreuve originale de cette composition, il remarquera l'effet pour ainsi dire stéréoscopique des figures éclairées de cette manière. La figure debout tout particulièrement semble se détacher complètement du fond. Cela est dû en grande partie à la lumière qui vient franger le personnage, et à la gradation dans cette partie du paysage qui forme le fond voisin.

Au point de vue pratique, les plaques à la gélatine ont ouvert au photographe de nouveaux horizons. Il peut s'attaquer à des sujets auxquels il n'aurait pu songer auparavant; il peut répondre de la réussite, avec une certaine assurance, aussi bien pour des temps orageux que dans toute autre circonstance. Il est également beaucoup plus rapidement à même de reproduire un sujet, même si le temps est compté, qu'il n'était possible de le faire avec les anciens procédés.

Cela doit l'engager à saisir ce qu'on peut appeler les accidents de la nature. La plupart de ces effets accidentels n'ont jamais été bien représentés dans les photographies : par exemple, un nuage chargé de pluie ou bien encore l'effet enchanteur des ombres des nuages qui passent au-dessus des montagnes et des vallées. Les effets atmosphériques passagers méritent toujours d'être reproduits, de même que les études d'animaux.

Il est impossible à un photographe de décider d'avance qu'il fera un tableau de vaches se baignant dans un ruisseau; mais il doit toujours être à même de profiter d'un tel hasard s'il lui arrive.

Voici encore un autre exemple des effets accidentels : Plusieurs fois, j'ai exposé une seconde plaque, lorsque le paysage contenait de l'eau ; la première plaque avait été

exposée pendant que l'eau était tranquille. Un coup de vent subit avait agité par places l'eau du lac et, par là, ajouté de la surface aux flots miroitants; et immédiatement, la seconde plaque fut exposée.

Les plaques rapides permettent au photographe de voir la beauté de ces accidents de la nature. Dans le temps, — disons il y a quatre ou cinq ans, — le moindre coup de vent eût été considéré comme un sérieux ennui.

CHAPITRE VII.

Des Modèles.

Ce n'est que depuis quelques années seulement que les photographes ont porté leur attention sur les figures qu'ils placent dans leurs paysages. On se figurait assez facilement que n'importe quel personnage pouvait servir dans toutes les occasions, depuis le vulgaire touriste jusqu'au porteur chargé de l'attirail photographique. Je suis heureux de constater maintenant qu'on a pensé qu'il fallait faire mieux; et si cette condition n'est pas remplie, la photographie n'est en somme qu'une photographie très ordinaire. Si par hasard elle est admise dans une exposition, ou bien on la passe sans la voir ou bien on la considère comme une production banale. Les fautes contre la convenance deviennent chaque année moins nombreuses, de même que les choses d'un goût vulgaire sont extrêmement rares.

Quelques personnes n'admettent que la pureté absolue de la production, la nature sans interprétation ; elles ne tolèrent rien dans un tableau que ce qui est, pour ainsi dire, propre à ce tableau. Mais l'art, d'après Lord Bacon, c'est l'homme qui s'ajoute à la nature; et la nature sans interprétation ne constitue certainement pas l'art.

Je ne crains pas de dire que la nature seule, considérée comme tableau, offre bien moins d'intérêt que cette même nature

représentée par un grand artiste. Un jour que j'étais allé en excursion photographique avec un peintre de mes amis, je lui dis : « Qu'êtes vous donc en train de peindre? Si vous voulez bien me permettre une critique, votre croquis ne semble guère la photographie coloriée de la scène que vous avez devant les yeux. » « Je ne peins pas une vue locale, me répondit-il, je peins ce que la nature me suggère. »

En ce qui concerne les modèles, je trouve rarement la chose réelle qui réponde complètement à mon idée. Les indigènes sont rarement assez intelligents pour m'être d'une utilité quelconque, surtout lorsque j'ai une intention à faire valoir dans mon œuvre.

Je me rappelle une circonstance d'un voyage dans le pays de Galles. Quelques artistes avec qui je faisais route revinrent un jour d'une promenade : ils étaient enthousiastes de la beauté d'une jeune fille qu'ils avaient vue dans un champ plantant des pommes de terre. Il fallait absolument aller le lendemain la photographier. Je me décidais à partir et, en effet, je trouvais que mes amis n'avaient pas exagéré. La jeune fille était réellement une beauté, et, quant à ses vêtements, c'était une merveille de couleur et de pittoresque. Sachant combien le paysan gallois est timide, je priai le garde chasse, qui portait la chambre, de parler d'abord à la jeune fille; et je m'approchai lentement de mon modèle tout en causant avec sa mère. Après quelques préliminaires, j'obtins de la jeune fille qu'elle consentit à poser. Mais le résultat en fut tout à fait nul : tout le « mouvement » que possédait le modèle avait disparu et la jeune paysanne avait l'air effrayé d'un lièvre que l'on traque. J'essayai encore une autre pose, mais cette fois, le jeune fille s'insurgea, prétendant que je l'ennuyais, et... elle s'enfuit.

J'eus de nouveau recours à la mère et je la persuadai de m'amener sa fille le lendemain. Elle vint, et, pour l'habituer à nous, je la fis causer pendant une heure avec le garde chasse. J'essayai ensuite de la poser. Je la plaçai près d'une mare dont les environs étaient fort pittoresques. La jeune

fille avait naturellement un sourire des plus gracieux, mais cette fois, je ne pus réussir à en obtenir qu'une grimace, sa figure se contractait et le sourire se changeait en un air de mauvaise humeur.

En somme, j'obtins un tableau excellent sous tous les rapports, rien n'y manquait, sauf la qualité essentielle, l'expression.

Mais si la nature, sous le rapport des modèles, ne donne pas ce qu'on lui demande, l'art peut y suppléer, ce que je vais essayer de démontrer.

Je sais bien que je m'expose à être accusé de travestir la nature; mais l'art est composé de sacrifices et de compromis. Et je ne puis m'empêcher de penser que si l'on perd à ne pas prendre la nature rigoureusement telle qu'elle est, il y a certainement quelques compensations à espérer, lorsqu'on substitue des modèles de profession à ceux que l'on pourrait rencontrer dans la nature.

Lorsqu'il n'y a pas d'exagération, les figures gracieuses donnent au tableau une teinte idéale qui l'élève au-dessus des imitations les plus adroites du fait brutal.

On peut dire que mes modèles sont artificiels, dans une certaine mesure; mais ils se rapprochent tellement de la chose réelle qu'ils peuvent être pris comme tels par les vrais habitants de la campagne, de même que la truite ne semble pas faire la différence entre la mouche naturelle et la mouche artificielle. Un jour, deux de mes modèles traversaient un parc; le garde chasse, les voyant pour la première fois, courut après eux en les interpellant sur ce ton particulier au pays de Galles, qui semble être celui de la colère pour l'étranger qui l'entend pour la première fois. Comme mes modèles ne s'arrêtaient pas, le brave homme n'hésita pas à les injurier dans les deux langues qu'il connaissait, et il ne cessa que après les avoir rejoints. Il s'aperçut alors à sa grande consternation, que c'étaient « les filles de la maison. »

Ceci, je pense, prouve que l'imitation est assez semblable à l'original au point de vue artistique.

Mes modèles sont habitués à l'obéissance passive : jamais ils ne me font aucune remarque. Si le photographe a réellement une idée dans le cerveau, il vaut mieux qu'il la poursuive. Toute intervention, viendrait elle même d'une intelligence supérieure, doit fatalement tourner mal.

Il y a des gens qui ont une patience étonnante : ils supportent sans sourciller toutes les observations. Mais j'avoue que, en ce qui me concerne, je suis si singulièrement constitué que le meilleur conseil, lorsque je pose un groupe, ne sert qu'à brouiller mes idées, et je me sens totalement incapable de suivre les conseils que l'on me donne. C'est pourquoi, si un ami, se croyant suffisamment expérimenté, vous suggère une idée, je recommande, par expérience personnelle, de sacrifier les égards et de demander à cet ami trop zélé..... de vous laisser bien tranquille. Deux têtes qui se choquent produisent tout, excepté l'harmonie.

Dans tout ce que je viens de dire au sujet de mes modèles, j'ai toujours parlé de ceux qui m'ont servi dans la plupart de mes œuvres faites pendant ces dernières années. Ce ne sont pas toujours les mêmes personnes ; en réalité, j'essaie de les changer le plus souvent possible, afin d'éviter la monotonie.

Il est presque aussi difficile d'obtenir de la variété dans les costumes que dans les personnes. J'essaie toujours de me procurer un costume pittoresque quand je le vois. Il n'est pas toujours facile d'expliquer ce que l'on désire, lorsqu'on rencontre une jeune fille dans un chemin isolé à la campagne, c'est à dire d'offrir d'acheter ses vêtements ; mais avec un peu de persévérance et des offres séduisantes, on réussit généralement. La toilette d'une fille de la campagne ne vaut souvent pas plus de quarante sous, mais si l'on change les sous en francs, et si on a l'air d'être sérieux, on peut être presque certain d'obtenir ce que l'on demande ou, tout au moins, de le recevoir le lendemain.

Il y a des modèles qui demandent une initiation assez longue, tandis que d'autres comprennent tout de suite.

J'ai eu par hasard un des meilleurs modèles que j'aie jamais

photographié. C'était une jeune fille qui n'avait pas la moindre idée de poser; je n'avais pas non plus la pensée de le lui demander, étant presque un étranger pour elle. Je n'avais pas l'intention de photographier, mais j'avais une chambre noire et une demi douzaine de plaques, et nous n'avions rien de mieux à faire. Le croquis (fig. 24) représente le premier essai de pose que fit cette personne.

Nous n'avions pas de costumes spéciaux, mais cette jeune fille, pour jouer au lawn tennis, avait acheté un chapeau



Fig. 24.

destiné à la garantir du soleil, et il était en somme aussi pittoresque que tout autre chapeau en coton que portent les paysannes. Pour transformer cette délicate citadine en une paysanne avenante, il suffit d'un tablier blanc, emprunté à une servante, et d'un mouchoir noué autour du cou. Je la fis appuyer contre un arbre près d'une mare, et je lui dis de regarder à mille lieues de là et de penser à l'avenir : le résultat a été considéré comme une réussite.

Une demi heure après, le même modèle, avec un très petit changement dans le costume, me donna la représentation d'une jeune puritaine debout près d'une fenêtre, dans une

chambre lambrissée en vieux chêne. Et je me servis avec le même avantage des quatre plaques qui me restaient.

Les jeunes enfants sont de bons modèles ; mais il faut les prendre sur le vif. Si vous vous adressez à leurs mères, le résultat est inévitable. Elles insistent pour qu'ils mettent leurs vêtements de dimanche « pour faire faire leur portrait. » Un petit paysan malpropre est souvent pittoresque, mais aussitôt qu'il est lavé et endimanché, il devient absurde. Il perd toute sa liberté et devient raide et gauche.

Les vieillards sont souvent utiles dans les paysages; de même que les enfants, ils ont réellement l'air de ce qu'ils sont, car c'est entre dix et trente ans, que le véritable paysan est difficile à rencontrer et à manier.

Quelquefois un modèle donne l'idée d'un tableau, on connaît l'histoire de Reylander et de son modèle par sa : « Tête de St Jean-Baptiste sur un plateau. »

Reylander avait vu cette tête sur les épaules d'un habitant de la ville dans laquelle il résidait. La chose la plus curieuse, c'est qu'il voyait toujours le tableau à faire lorsqu'il rencontrait ce monsieur. Cela dura quelques mois avant que l'artiste ne s'aventurât à demander au modèle de lui prêter sa tête pour mettre son projet à exécution, et il fallut des années avant d'obtenir un consentement définitif. Au point de vue de l'art, le résultat fut splendide et, au point de vue photographique, ce fut un mystère.

Un des meilleurs modèles que j'aie employé, était un vieillard de 74 ans, un balayeur. Je n'aurais jamais exécuté une de mes meilleures œuvres si je n'avais pas vu cet homme assis près d'une table dans mon atelier, en attendant que je puisse lui parler. Je ne vis pas seulement ce vieillard, mais, dans mon esprit, se présenta la vieille femme et l'intérieur de la chaumière, quoique, à ce moment, l'homme fût assis devant un fond représentant un paysage italien. Par son attitude et son expression, le vieillard me donna le germe de l'idée; il fallait trouver la vieille femme et la chaumière, mais, en ce moment, ils m'apparurent bien visiblement et

presque matériellement. Et voilà comment je fis : « When the day's work is over » (après le travail du jour).

Je crois qu'il y a beaucoup de tableaux qui se créent de cette manière : c'est ce qui fera l'objet du chapitre qui va suivre.

CHAPITRE VIII.

De la Genèse d'un tableau.

Je pense que je ferai mieux comprendre comment on crée un tableau, en prenant comme exemple un tableau fait réellement au moyen de la photographie, puis en en décrivant l'histoire depuis sa conception jusqu'à sa réalisation sous forme de négatif.

Et tout d'abord, quelle est l'origine des sujets ? Cette question est en grande partie difficile à résoudre. La plupart de mes tableaux apparaissent à mes yeux de la manière la plus inexplicable ; et cette sorte de vision ne me laisse pas de cesse jusqu'à ce que j'en aie fait un croquis.

Je vois d'une manière absolue et bien définie « ces visions qui s'agitent devant l'œil à moitié clos » et je puis les rappeler lorsque je le désire. Elles m'arrivent comme un rêve, mais elles ne disparaissent qu'après avoir été fixées par un moyen quelconque. Bien souvent j'essaie de découvrir la circonstance qui peut avoir donné naissance à la pensée contenue dans cette sorte d'apparition, mais il est bien rare que j'arrive à une conclusion satisfaisante. Mais il y aurait peu d'intérêt pour le lecteur, si je me laissais aller à traiter plus longuement cette partie de mon sujet.

Ces visions arrivent sans rime ni raison; mais ce qui peut intéresser le lecteur, c'est d'étudier les productions qui ont

une cause tangible, que l'on peut découvrir et qui peut expliquer la naissance d'une idée.

La plupart des dessins prennent leur origine dans les suggestions de la nature. Il suffit d'un coin pittoresque de paysage pour que l'artiste bien doué se demande presque infailliblement où les figures seront placées. Ceci l'amène à cette question : Que feront-elles, comment le feront-elles et comment seront-elles habillées?

C'est alors que le sujet devrait apparaître à l'artiste, et il en sera ainsi si l'artiste fait tout son possible pour le voir, aussi peu d'imagination qu'il possède, aussi fatigué qu'il soit. Il trouvera que l'expérience sera d'un aide puissant pour la qualité et la quantité de ses idées.

Il est étonnant de constater combien la pratique vient en aide à l'imagination. L'art engendre l'art, dit-on, il est aussi vrai de dire que les sujets en engendrent d'autres. Le dernier tableau que l'on a produit vous amène à en faire un autre, et mieux vous le faites, meilleurs seront les tableaux qui suivront. Lorsque la pratique est suffisamment longue, on emmagasine, pour ainsi dire insconsciemment, des quantités d'idées et de faits, qui dans le cerveau se transforment en tableaux, sans jamais perdre de vue la possibilité de les réaliser en photographie.

En ce qui me concerne, je puis dire que je ne suis jamais à court maintenant d'un sujet. Cela semble venir tout naturellement quand j'en ai besoin, mais c'est le résultat plutôt de l'expérience que d'un don naturel. Je me rappelle qu'il y a quelques années, je restai pendant plus d'un an sans avoir la moindre idée de sujet. Et de même je ne pouvais travailler d'aucune manière.

J'essayai de tout ce que l'on peut penser. Je lus beaucoup, je visitai les galeries de tableaux, j'essayai d'emprunter des idées aux livres illustrés, mais tout cela sans résultat : il ne me venait pas une idée réalisable. Je fus comme une terre en friche pendant toute cette année. Puis les idées me revinrent et, depuis lors, elles ne m'ont plus quitté.

J'attribue ce fait à une sorte d'entraînement du cerveau et je tiens à le mentionner pour prouver aux commençants qu'ils ne doivent pas se décourager si de temps en temps ils trouvent qu'ils ont le cerveau vide.

Il semblerait presque logique de supposer que plus on emploie d'idées, moins on devrait en avoir ; mais ce n'est pas le cas. Je sais cela non seulement par expérience personnelle, mais parce que j'ai questionné pas mal d'artistes à ce sujet.

Quelquefois il suffit d'un incident qui se passe dans la rue ou à la campagne pour donner l'idée d'un sujet, qui n'est pas nécessairement l'incident que l'on observe, mais quelque autre chose qui peut être transformée en quelque autre scène, en subissant peut être de nombreux arators.

On peut quelquefois être frappé par une jolie pose, ou un délicieux effet de lumière et d'ombre, d'autres fois par une expression ou un costume bizarre. Tout cela devrait être noté pour servir plus tard. Il n'y a pas la moindre idée que l'on ne doive fixer; tout devrait être croqué ou noté. C'est une chose excellente également d'essayer d'analyser une pose, de rechercher pourquoi elle est belle, ou bien pourquoi la lumière et l'ombre ont tant d'effet. On y arrive par la connaissance des règles de la composition et de la lumière et de l'ombre; et on fait cette analyse très-aisément. C'est ajouter à sa vie un nouveau plaisir, en donnant encore plus d'essor au sentiment que l'on possède de l'art.

Nous allons maintenant prendre un tableau qui a été produit réellement au moyen de la photographie et nous allons voir comment il a été conçu et exécuté.

Il est bien certain qu'en analysant et en disséquant froidement un tableau, comme je vais le faire, on lui enlève toute la poésie qu'il peut contenir et on ne laisse rien qu'un intérêt pour ainsi dire mécanique; mais je ne connais pas de meilleure méthode d'enseignement.

Je vais prendre une de mes productions intitulée « Un joyeux conte » qui forme le frontispice de ce volume ; la reproduction aidera le lecteur à comprendre ce qui va suivre.

C'était dans une maison de campagne dans le pays de Galles : cinq jeunes filles, en costume de soirée, s'étaient réunies après le dîner pour se divertir. L'une d'elles racontait quelque histoire amusante aux autres jeunes filles groupées pittoresquement autour de la narratrice. Ce fut pour moi le germe d'un tableau. Quelques secondes me suffirent pour faire un croquis de la composition.

La figure 25 est une reproduction de l'esquisse que je traçai



Fig. 25.

sur mon carnet. A ce propos, je puis faire remarquer combien il est utile de s'habituer à faire des croquis de la composition et de la lumière et de l'ombre, surtout si on les accompagne de quelques notes explicatives. Cela montre à l'opérateur comment il doit observer, si cela ne lui est pas d'autre utilité. Un dessin correct n'est pas le moins du monde nécessaire; l'effet seul doit être noté.

Revenons au tableau. Je n'eus pas de peine à transformer, dans mon esprit, les jeunes filles en paysannes et à voir le paysage environnant. Je fis un croquis de l'arrangement et je décidai de la toilette de chaque personnage. En faisant ce choix, je ne perdis pas de vue la lumière et l'ombre du groupe, et son rapport au paysage, de même que les accessoires :

panier, cruche et bâton. Je tins compte des couleurs, de la manière dont elles se traduiraient en noir et blanc.

Il était décidé que le groupe ferait partie du travail du lendemain; mais, comme cela arrive souvent dans les régions montagneuses, l'homme propose et le temps dispose. Le matin débuta par une pluie diluvienne qui continua plus ou moins pendant plusieurs jours. Notre temps cependant ne fut pas perdu, car, de nos jours, les jeunes filles ne se contentent pas de savoir jouer au lawn tennis, elles chassent, elles pêchent, et quelquefois même elles ne dédaignent pas de harponner le saumon. A la fin, la tempête se calma et le soleil brilla de nouveau, mais cette fois accompagné d'un vent beaucoup plus fort que ne le désire le photographe. Cependant nous décidâmes que ce matin même nous ferions quelques photographies, bonnes ou mauvaises. Nous étions impatients de nous mettre à l'œuvre. Un photographe consciencieux désire tout autant qu'un chasseur revenir avec le sac plein; mais ce désir n'est rien si on le compare à celui d'une compagnie de modèles enthousiastes. Et les miens se mettent à la besogne de tout cœur.

Nous nous dirigâmes vers un petit chemin bien tranquille, à quelques centaines de mètres de la maison.

La photographie ne peut donner une idée de l'effet pittoresque de ces cinq jeunes filles vêtues de costumes fort ordinaires mais d'un coloris brillant. Les couleurs avaient un effet remarquable en s'opposant au vert des haies et des champs.

Tout en se promenant, les jeunes filles chantaient; cela n'avait rien à faire avec la photographie, mais, en chantant, elles cueillaient des digitales et autres fleurs sauvages qui vinrent fort à point pour mon tableau.

En arrivant à l'endroit choisi, la chambre noire fut déballée et les modèles placés à peu près à la place convenable; les branches qui me gênaient furent coupées et tout fut apprêté, de telle sorte que les derniers moments purent être entièrement consacrés aux dernières touches, à l'expression et à d'autres détails. Le soleil avait un reflet d'un froid d'acier et le vent

était si ennuyeux, que nous eûmes l'idée de renoncer après tout à notre projet; mais nous nous étions donné trop de peine pour retourner à la maison sans essayer au moins une plaque.

Il s'agissait alors d'arranger le groupe. La jeune fille placée à la gauche s'assit la première dans la position occupée dans le petit croquis (fig. 25). Mais comme elle était novice dans la profession de modèle, elle ne put réprimer une envie de rire et se laissa tomber sur le gazon en riant aux éclats.

Ce fut un accident heureux, qui améliora de beaucoup la composition et que je saisis immédiatement. Je lui criai tout de suite de garder la pose qu'elle avait prise et qui, étant fort commode, demandait peu d'attention de la part du photographe : de cette manière, il put s'occuper des autres figures.

La figure assise, la tête couverte d'un chapeau de paille, m'avait déjà servi de modèle : comme elle avait l'expérience de la chose et peu de nerfs, j'eus bientôt fini de la poser.

La figure suivante, qui avait toujours une pose dramatique et une expression charmante, fut un modèle assez impressionnable et cela peut être à cause de toutes ses bonnes qualités.

Il fallait lui donner un appui, c'est alors que le bâton devint d'une grande utilité et d'une immense valeur dans la composition. Un bout de ligne droite a toujours de l'effet pour contraster un certain nombre de courbes.

Ceci arrangé, j'avais fini avec les trois figures qui pouvaient le plus facilement se tenir tranquilles. Je réservai pour la fin la figure debout, car cette pose est de beaucoup la plus difficile à garder : sans appui, une figure debout se balance souvent comme un pendule.

Il fallait arranger maintenant la figure de la narratrice; la pose vint facilement, parce que le modèle contait fort bien et était tout entier à ce qu'il faisait. Mais il fallait donner à la main tout l'effet possible, car la main bien placée devait, plus que toute autre chose, montrer l'intention du tableau. C'était, pour ainsi dire, la partie princi-

pale dans le chœur des expressions. Elle devait accentuer la situation et faire sentir que la jeune fille parle. Je l'arrangeai de manière à la faire paraître en partie dans le soleil, en partie dans l'ombre, afin de le rendre plus apparente ; je coupai immédiatement les feuilles ou les petites branches qui se trouvaient derrière cette main.

Il ne fallait pas espérer de pouvoir poser la figure debout pendant plus d'une à deux minutes : je la posai la dernière. J'avais arrangé auparavant la cruche, le panier, les digitales qui forment la note dominante de l'avant plan. Tout était donc prêt, lorsqu'un dernier coup d'œil donné à la chambre noire me montra que l'arbre venait précisément au dessus de la tête de la figure debout et coupait la composition en deux parties. Cela ne pouvait être. Mais au lieu de déranger les modèles, je déplaçai ma chambre noire, ce qui, dans une certaine mesure, corrigea l'erreur. Il eût mieux valu de déplacer encore un peu l'appareil, mais je craignais que l'autre arbre ne vînt à me gêner.

Je dis quelques derniers mots à mes modèles : « Maintenant, mesdemoiselles, que ceci soit notre meilleur tableau. Mabel, éclatez de rire; Edith, prenez un intérêt soutenu à ce que vous écoutez; Flo, montrez votre plus charmant sourire; Mary, faites que votre main ne bouge pas, car sans cela, nous n'aurions fait que de la besogne inutile; Bee, je ne vous dis rien, mais je vous abandonne au hasard. Ne bougeons plus! C'est fait. » Et en deux secondes, la pose était finie.

J'espérais à peine un bon résultat, parce que la chose était difficile à exécuter, mais comme le vent soufflait presque en tempête, je ne me souciais pas d'essayer une autre plaque. Je développai la plaque quelques jours après et j'obtins un bon négatif. Le ciel était blanc et uniforme, mais je remédiai à ce défaut au moyen d'un second négatif délicat et imprimé pas trop vigoureusement.

Ceci paraît une histoire fort longue à raconter; mais il ne fallut que six minutes pour poser tous les modèles. Cette rapidité est l'un des secrets du succès; mais lorsque le tableau

comprend des figures, il ne faut pas qu'il ait l'air d'avoir été fait précipitamment, car la précipitation empêche la hâte; on tombe dans un travers, c'est de troubler, d'agiter les modèles. La rapidité d'exécution résulte de la parfaite connaissance de ce que l'on veut faire. Il ne faut pas faire attendre un modèle un moment de plus que cela n'est absolument nécessaire. Il vaut mieux renoncer à certains petits détails que de perdre un bel effet.

CHAPITRE IX.

De l'Origine des Idées.

Pour autant que cela soit à ma connaissance, je ne sache pas qu'un écrivain ait jamais traité cette question de la conception ou de l'origine des sujets des tableaux ou des autres œuvres d'art. Il est vrai que Ruskin, dans son second volume, trop peu lu, des « Peintres modernes, » traite de la faculté imaginative, mais alors il s'élève à des hauteurs où nous ne pouvons le suivre.

L'origine des idées est peut être d'un ordre plus métaphysique qu'artistique et devrait être laissé à ceux qui écrivent sur ce que l'on appelle « la raison pure. » Mais il y a quelques mots à dire qui ont trait au sujet à traiter ici.

Les idées nouvelles, ou ce que l'on suppose être des idées nouvelles, sont souvent considérées comme le produit d'une inspiration subite, mais plus généralement elles se forment et se développent sous l'influence de faits antérieurs.

Dans le dernier chapitre, j'ai montré comment un de mes tableaux a pris naissance et a été exécuté. Il y a bien d'autres circonstances dans lesquelles les idées se présentent.

Je tiens essentiellement à ce que l'on ne se méprenne pas sur le sens de mes paroles. Je n'ai pas la prétention d'essayer d'enseigner l'art de l'imagination, ce qui est impossible, mais bien de montrer comment l'imagination peut-être encouragée, stimulée et rendue plus puissante. Il y a des gens qui ont

une espèce d'imagination latente, qui ne demande qu'à être éveillée pour acquérir une grande valeur.

Les sujets se présentent quelquefois de la manière la plus inattendue. Je me souviens qu'il y a quelques années, nous



Fig. 26.

traversions un verger, nous allions photographier une vue choisie auparavant et nous devions passer par une porte pratiquée dans la palissade donnant sur la route. Un de mes modèles, qui avait un bâton à la main, courut en avant pour ouvrir la porte ; quand cela fut fait, il se retourna et se rangea en nous attendant contre la palissade, tout en chantant d'un air moqueur un vieux refrain :

« *Open the gate and let her through,*
« *For she is Patty Watty's cow* ».
(Ouvrez la porte et laissez la passer
Car c'est la vache de Patty Watty).

Quelle pose charmante avait mon modèle tout en parlant! J'en donne un petit croquis (fig. 26) qui ne peut que faiblement rappeler l'original.

Le titre en était : *For the Cows* (pour les vaches). Il fallait naturellement saisir tout de suite cette occasion : il n'était pas possible de songer à en faire un croquis ou bien à le remettre à un autre jour.

Grâce aux avantages du procédé à la gélatine et à la rapidité avec laquelle ma chambre pouvait se monter en une minute, je fis un négatif avant que la pose n'eut perdu son charme ou que le sourire n'eût disparu du visage de mon modèle.

Mais d'autre part, grâce également aux désavantages des plaques sèches préparées alors, le négatif n'était pas assez bon pour en exposer une épreuve, l'émulsion étant beaucoup plus épaisse d'un côté de la plaque que de l'autre. La couche était inégale *à la mauvaise place*.

Ces couches inégales donnent quelquefois de bons effets. J'obtins certain jour une médaille grâce à une photographie qui avait peu de titres à l'attention des jurés, sauf un effet étonnant de clair obscur, que j'ai attribué entièrement à un défaut d'uniformité dans la plaque.

Dans la photographie dont je viens de parler, le sujet m'est apparu complet, tout d'une pièce; mais dans d'autres cas, il n'en est pas de même : les figures ne sont pas exactement placées dans le cadre qui leur conviendrait et il faut alors les traiter avec beaucoup de réflexion et de jugement.

Quelque temps après avoir pris « Pour les vaches », je vis le même modèle sur le bord d'un ruisseau, criant à ses compagnes : « Puis-je le franchir? » C'était encore un sujet, mais le fond était fort laid et ne convenait pas.

Je me mis à la recherche d'un autre fond et je le trouvai (fig. 27). Mais le coin dans lequel se trouve la figure était inaccessible au modèle; il ne pouvait ni sauter le ruisseau, ni arriver au point choisi.

Mais ce n'est pas un rien comme cela qui doit arrêter les photographes enthousiastes. Mes modèles et mes aides sont

souvent plus ardents que moi-même. Dans ce cas, l'aide qui m'accompagnait prit la jeune fille dans ses bras et traversa bravement le ruisseau.

Je ne puis que difficilement recommander l'adaptation d'après



Fig. 27.

les œuvres des autres. Il y a des peintres qui copieront une photographie et diront, de la manière la plus effrontée, que c'est leur œuvre propre. Et même si cette photographie renfermait une idée parfaitement originale, à laquelle on n'a jamais songé auparavant, ils vous répondront : — « Oh! ce n'est qu'un accident de la nature rencontré par l'appareil. Il est impossible que ce soit le résultat de la pensée du photographe ; il ne peut pas penser, puisqu'il se sert d'une machine. »

Mais quoique les peintres puissent croire qu'il est parfaitement correct d'agir de cette manière, je recommande au photographe d'être honnête et, en aucune manière, de ne pas piller les œuvres des autres. Il n'est pas honnête par exemple, d'habiller une figure exactement d'après une gravure, de lui donner la même pose, et, en réalité, de reproduire la gravure aussi approximativement que la photographie le permet, et

d'exposer alors la photographie comme une œuvre originale.

D'autre part, je considère qu'il est légitime d'emprunter une idée, de chercher une donnée dans un tableau ou une gravure. Une idée quelconque, une suggestion peut être mise à exécution et donner un résultat tout à fait nouveau; mais c'est un véritable abus de confiance que de reproduire textuellement l'idée d'un autre et de la présenter comme sienne.

Il est difficile d'observer de nouveaux incidents dans ce monde, qui est si semblable cependant au kaléidoscope, et peut-être bien trouverions-nous qu'ils ne seraient pas compris si nous en découvrions de nouveaux.

Sir Joshua Reynolds prétendait que c'est en imitant les inventions des autres que nous apprenons à inventer.

William Moris disait dans ses conférences sur « les Arts inférieurs : — « Je ne pense pas trop m'avancer en disant « qu'il n'est pas d'homme, aussi original qu'il puisse être, qui « puisse s'asseoir à une table de dessin et tracer l'ornement « d'une étoffe ou la forme d'un vase ordinaire ou d'un meuble, « sans que cette forme ne soit autre chose qu'un développe- « ment ou une dégradation de formes employées il y a des « centaines d'années. »

Si Salomon avait raison de dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil, la nature également nous apprend que chaque chose qui a les apparences de la nouveauté n'est pas nouvelle en réalité, mais n'est que la variante de quelque forme antérieure qui provient elle-même de quelque chose qui l'a précédée.

Je considère donc que, en matière d'art, l'évolution est une chose correcte : mais le tableau que l'on produit au moyen de l'idée que l'on a adaptée ne doit pas plus ressembler à l'original, sous le rapport de la composition et du sujet, qu'un homme ne ressemble à un gorille.

Il peut y avoir un soupçon de ressemblance, mais il ne doit faire penser qu'à une parenté éloignée.

Dans son autobiographie, Anthony Trollope raconte que l'intrigue de tous ses romans était le fruit de son imagination, sauf dans un cas cependant où son frère lui avait fourni l'idée.

Ses remarques sur l'originalité du sujet nous viennent à point. « Je mentionne particulièrement ce cas, » dit-il, « parce que « c'est la seule occasion dans laquelle j'ai eu recours à une « autre source qu'à mon cerveau pour trouver le plan de mon « roman. Je ne sais pas jusqu'à quel point j'ai pu prendre des « incidents dans ce que j'ai lu, soit dans l'histoire, soit dans « les œuvres d'imagination. On ne peut mettre en doute que « cela me soit arrivé. Mais lorsque je l'ai fait, je ne savais « pas que je le faisais. Je n'ai jamais pris, de propos délibéré, « l'œuvre d'un autre et construit mon roman d'après ces don- « nées. Je suis loin de blâmer cette pratique chez les autres. « Nos plus grands maîtres dans les œuvres d'imagination ont « eu recours à une aide de cette nature. Shakespeare prenait « son bien où il le trouvait. Ben Johnson se servait de ses études « des classiques et ne pensait pas déroger en donnant, sans le « reconnaître directement, des pièces entières empruntées aux « poètes et aux historiens. Mais dans ce temps là, on ne s'en « préoccupait guère. Le plagiat existait et était très-fréquent; « mais il n'était pas considéré comme un péché. Maintenant, « c'est bien différent; et je pense qu'un auteur, s'il se sert des « mots ou de l'action d'un autre, devrait le reconnaître et ne « devrait demander crédit que pour ce qu'il a réellement « produit par lui-même. »

La lecture nous procurera un grand nombre de sujets. J'aime à mettre en pratique tout ce que je dis ou à donner un exemple défini. Je prendrai, par conséquent, un poème et je vais essayer de montrer comment il peut suggérer des sujets. Il est une poésie bien connue de Gray et qui a été si bien mise en œuvre par les artistes, c'est « l'Élégie dans un cimetière de campagne » (*Elegy in a Country Churchyard*).

Le crépuscule n'a pas encore été beaucoup employé par les photographes; cependant il est aisé maintenant de reproduire tous les effets que l'on remarque à la tombée du jour. Le commencement du poème de Gray ne suggère-t-il pas admirablement des tableaux de ce genre? C'est si connu que je ne le citerai pas; mais y a-t-il rien de plus beau et de plus

poétique pour un tableau que l'idée contenue dans ces vers :

« *Now fades the glimmering landscape on the sight,*
« *And all the air a solemn stillness holds.* »

(Maintenant le paysage s'évanouit à la vue)
(Et l'air tout entier respire une solennelle tranquilité).

Il n'est presque pas une seule partie de l'Angleterre où l'on ne pourrait trouver les éléments nécessaires à l'illustration de ces vers. Les photographes de Londres n'auront pas la moindre difficulté et s'ils tiennent au fait littéral, Stoke Pogis, où le poème fut écrit, n'est pas loin ; le paysage actuel peut servir, surtout la tour couverte de lierre. Mais la scène que Gray avait sous les yeux en écrivant son poème n'est pas nécessaire. On ne demande pas une photographie prosaïque ; c'est le sentiment de la scène qu'il faut chercher à obtenir et à représenter.

Le poème est rempli de vers qui peuvent inspirer un sujet, les uns sont simplement descriptifs, tels que

« *The ploughman homeward plods his weary way.* »

(Le laboureur retourne d'un pas fatigué vers sa demeure).

Il ne faut pas d'effort d'imagination pour entrevoir immédiatement le sujet.

D'autres suggèrent des idées et sont, à cause de cela, d'autant plus précieux. Je citerai ce vers :

« *Brushing with hasty steps the dews away.* »
(D'un pied léger essuyant la rosée).

Dans le poême, ce vers s'applique à un poête, mais l'artiste ne doit pas suivre littéralement le poême ; le vers lui-même peut être pris sans le contexte, et il est susceptible d'une foule d'applications ; par exemple, on pourrait l'appliquer à une jeune fille du village qui erre dans les champs à l'aube, le panier à la main ou le râteau sur l'épaule.

L'Allegro et le Pensieroso de Milton contiennent nombre de vers qui éveilleront l'imagination ; et il serait bon de chercher à réaliser les tableaux qui ont été suggérés à l'esprit.

Il serait utile également de relire les titres des tableaux dans

un ancien catalogue d'exposition ; et lorsqu'on en rencontre qui attirent l'imagination, il faut essayer de faire un croquis de la composition telle qu'elle se présente à l'imagination.

Je répète (et j'insiste tout particulièrement sur ce fait), que les meilleurs sujets sont ceux qui se présentent à l'esprit des artistes versés dans leur art; et tout ce que j'ai dit, c'est pour montrer comment l'imagination doit être stimulée et éduquée. Il faut se rappeler que si, en prenant des idées dans les œuvres des autres, on ne s'écarte pas totalement du germe de la pensée, et si même le dessin ne ressemble pas à l'original, le dessin n'a qu'une importance secondaire. Même en supposant que le public ne trouve pas la ressemblance, la conscience de l'artiste est là qui sera hantée par l'idée du plagiat.

L'originalité et la vérité sont dépeints dans un curieux sonnet de W. M. Rossetti. Cette pièce de vers, placée sur la couverture d'une revue intitulée *The Germ* contenait les principes de l'Ecole Préraphaélite ; elle enseignait aux artistes anglais l'étude de la nature, qui, en ce temps là, était en grand danger d'être délaissée. Et elle concluait en disant : « Demandez-vous lorsque vous considérez une idée. « Est-ce la vérité? » Car il faut bien le dire : que le thème soit « un point ou comprenne toute la terre, la vérité est un cercle « peut-être grand ou petit. »

FIN DE LA 1re PARTIE.